وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــة ديالـــى
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

فاعليّة الكناية في النقد المعاصر

رسالة تقدم بها الطالب
أنمـــار إبراهيـــم أحمـــد

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة ديالى
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف
الأستاذ الدكتور
إياد عبد الودود عثمان الحمداني

١٤٣٢هـ

٢٠١١م

فهرست المحتويات

شكر وامتنان

بعد أن بلغ البحثُ نهايتهُ ، بفضل الله تعالى ، لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أيدٍ تستحق الذكر والثناء ، فأقول :

– أتوجه بالشكر إلى الأستاذ الدكتور إياد عبد الودود عثمان الحمداني المشرف على الرسالة ، فقد منحني رحابة الصدر ، وعلمني الصبر ، وأضاء لي الطريق بسراج علمهِ المنير ، وغرس في نفسي حب العلم والبحث ، فالعرفان بالجميل يمتزج بالمحبة الصادقة له ، وبالدعاء إلى الله أن يوفقه إلى ما يحبهُ ويرضاه .

– وأقدم شكري إلى رئاسة قسم اللغة العربية ، وإلى الأساتذة الأفاضل في القسم ، ولا يفوتني أن أخص بالشكر ، الأستاذ الدكتور فاضل عبود التميمي على ما أبداه لي من آراء سديدة حول عددٍ من المواضيع التي كنتُ أراجعهُ فيها ،وما أمدني به من المراجع التي أفدتُ منها كثيراً في أثناء كتابة البحث ، كما أشكر الدكتور علي متعب جاسم والدكتور محمد عبد الرسول والدكتور وليد نهاد عرفاناً لجميلهم وفضلهم عليّ . وإلى كل من أعان بنصحٍ أو أمدني بمصدر أو مرجع ، وأخيراً أقدم فائق شكري إلى الأخ العزيز السيد ضياء السعدون الذي قام بطبع الرسالة ، وإخراجها بهذا الشكل بلمساته الساحرة والجميلة .

أنمـــار

التمهيد

الكنايـــة فـــي المنظـــور العربي القديم

الكناية في اللغة :

يشيرُ الخليل بن أحمد (ت ١٧٥هـ) ، إلى أن الكناية ترتبطُ بالستر ، إذ ورد في مادة (كني) : ((كنى فلان يكني عن أسم كنى ، إذا تكلم بغيره مما يستدلُ به عليه ، نحو الجماع والغائط والرفث ونحوه))[١] ، ويلحظ مما سبق أن الخليل يشترط في ذلك أن يدلَ المكنى به على المكنى عنه ، وهو ما ذهب إليه ابن فارس[٢] (ت ٣٩٥هـ) أيضاً .

ولم يشترطْ الجوهري (ت ٣٧٠هـ) ، دلالة المكنى به على المكنى عنه واكتفى بالإشارة إلى التداعي الذي تحيلُ عليه الكناية بقوله إن : ((الكناية : أن تتكلمَ بشيء وتريدُ به غيره))[٣] ، وهو لم يشترطْ دلالة المكنى به على المكنى عنه لكونها لازمة للكناية[٤] ، وقد جمع ابن منظور (ت ٧١١هـ) ، بين قول الخليل وقول الجوهري بقوله : ((والكناية أن تتكلم بشيءٍ وتريد به غيره ، وكنى عن الأمر بغيره يكني كنايةً ، يعني إذا تكلمَ بغيرِه مما يستدلُ به عليه ، نحو الرفث والغائط ونحوه))[٥] ، وكذلك فعل الفيروز آبادي حين ذهب إلى إمكان تفسير الكناية بأيٍ من هذين القولين لكنه يرى تقديم ما اشتُرِطت فيه الدلالة على ما لم تشترطْ فيه [٦] .

ويرى د.محمد جابر فيّاض أن تقييد المكني به بالدلالة على المكني عنه أولى من إطلاقه لئلا يُفهمَ من الكناية مجرّدَ العدول عن لفظٍ إلى غيرهِ ، مما يؤدي إلى أن تختلطَ الكنايةُ بغيرها من الأساليب كالتورية والرمز والمجاز وغير ذلك[٧] ، ثم خلص إلى تعريفها بأنها : ((عدولٌ

---

(١) كتاب العين : مادة (كني) .

(٢) ينظر : مقاييس اللغة : مادة (كنو) .

(٣) الصحاح : مادة (كنى) .

(٤) ينظر : الكناية ، د.محمد جابر فياض ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، ج١ ، مج٣٧ ، آذار ، ١٩٨٦م ، ١١٩ .

(٥) لسان العرب : مادة (كني) .

(٦) ينظر: القاموس المحيط : مادة (كنى) .

(١) ينظر : الكناية : ١٢٠ .

عن لفظٍ إلى آخر دالٍ عليه ، وليست شيئاً آخر))[١] ، ويبدو واضحاً أن المعنى اللغوي ينسجم مع المعنى الاصطلاحي ، وهذا ما يؤكدُ أصالةَ المصطلح .

مصطلح الكناية : نشأتهُ وتطورُهُ

قطع مفهوم الكناية شوطاً طويلاً في البحث النقدي والبلاغي العربي ، فلم يقفْ الدرس البلاغي القديم عند مفهومٍ واحدٍ جامعٍ مانعٍ لمفهوم الكناية وماهيتها ، بل اختلفت فيها الآراء ، وتقلّبتْ وجهات النظر ، فتعددت تبعاً لذلك المفهومات نتيجةً لتغير زوايا النظر ، بل تعدى الأمر ذلك إلى الاختلاف في المصطلح ذاتهِ ، فتنقلت الكناية بين مسمّياتٍ عديدة ، بدأت بمصطلح (الإرداف) ، ثم التتبيع والتعريض إلى غير ما هنالك من تسميات ، ونحن نورد الأقوال التي قيلت في مصطلح الكناية منذ نشأته مروراً بتطوره ومرحلة نضجهِ ثم استقراره على يد علماء البلاغة المتأخرين .

يبدو أن بدايات ظهور مصطلح الكناية لم تكن منسجمة مع الدلالة المستقرة في مفهومنا النقدي ، حيثُ نجد أبا عبيدة – معمر بن المثنى – (ت ٢٠٩هـ) ، وهو من أوائل من عرض لها في كتابه (مجاز القرآن)[٢] ، ممثلاً بأمثلة من نحو قولهِ تعالى : ﴿**كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ**﴾ [الرحمن : ٢٦] وقوله : ﴿**حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ**﴾ [ص : ٣٢] ، فهو يستعملُ الكناية استعمالَ اللغويين والنحاة ، بمعنى الضمير ، ومعنى هذا أن الكناية عنده هي كلُ ما يُفهمُ من سياق الكلام من غير أن يذكر اسمه صريحاً في العبارة[٣] ، فلم يكن المقصود بالكناية مطابقاً لمفهومنا لها في الدرس النقدي والبلاغي القارّ .

---

(٢) المصدر نفسه : ١٢١ .

(٣) ينظر : مجاز القرآن : ١/١٢٨ .

(٤) ينظر : علم البيان (عبدالعزيز عتيق): ١٣٩ .

وبقي مفهوم الكناية عاماً عند الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) يرتبط بالتعبير عن المعنى تلميحاً لا تصريحاً[١] ، فقد كان يسلكُ في دراسة أسلوب الكناية مسالك متنوعة مع تركيزِهِ على قيمتها التعبيرية ، ومواضع صلاحيتها وعدم صلاحيتها في الاستعمال اللغوي[٢] .

ولم يخرجْ ابن قتيبة[٣] (ت ٢٧٦هـ) ، في فهمهِ للكناية عن سابقيه فقد بقيتْ الكناية عنده ((ذات مدلول لغوي ، بمعنى عدول عن لفظ إلى آخر دال عليه ، لإظهار المعنى بما يليق زيادة في الدلالة ، وتعظيماً للمخاطب))[٤] ، وكذا الحال عند المبرد (ت ٢٨٥هـ) حيثُ أغفلَ تعريفها واكتفى بتقسيمها على ثلاثة أوجه ، أحدها : التعمية والتغطية ، والآخر : الرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدلُ على معناهُ من غيره ، وثالثُها : التفخيم والتعظيم والتبجيل وقد مثّل لكل وجهٍ بأمثلة[٥] .

ومما سبق نجدُ أن المفهوم اللغوي للكناية هو الطابَع الأساس لها عند هؤلاء العلماء . ولعل ما يسوّغ ذلك أن كتبَ هذهِ المرحلة لم تكنْ مخصصةً للبحث البلاغي ولا متعمقةً في تأصيلهِ لكن على الرغم من ذلك ، فإن المفهوم اللغوي وإن كان ((هو السائد لهذهِ الدراسات ، فإنها كذلك لم تخلُ من بعض الملاحظات الاصطلاحية))[٦] .

ويبدو مصطلح الكناية أكثرَ نضجاً واتساعاً لدى قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) ، في كتابه (نقد الشعر) ، حيثُ تُعدُّ دراستُهُ للكناية ((من أهم الدراسات التي انتقلت بالكناية من المفهوم اللغوي إلى المصطلح البلاغي))[٧] ، فقد أورد (قدامة) ، مصطلح الكناية تحت

---

(١) ينظر : البيان والتبيين : ٨٨/١ .
(٢) ينظر : البلاغة عند الجاحظ : ٩٨ .
(٣) ينظر : تأويل مشكل القرآن : ٢٥٦ .
(٤) الكناية في القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه) : ١٨ .
(٥) ينظر : الكامل : ٢٩٠/٢ .
(٦) الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي : ٢٥ .
(٧) المصدر نفسه: ٢٦ .

مُسَمَّى (الإرداف) الذي أدرجه ضمن ما أسماه بـ (ائتلاف اللفظ والمعنى) ، حينُ عدَّ الإرداف نوعاً من أنواعهِ في قوله : ((ومن أنواع ائتلاف اللفظ والمعنى الإرداف))[١] ، ثم عرّفه قائلاً : ((وهو أن يريدَ الشاعرُ دلالةً على معنى من المعاني ، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى ، بل بلفظٍ يدلُ على معنى هو ردفه وتابعٌ له في الوجود ، فإذا دلّ على التابع أبان عن المتبوع))[٢] .

لقد كان (قدامة) دقيقاً في إيرادهِ الكناية التي عبّر عنها بالإرداف تحت مُسَمّى (ائتلاف اللفظ والمعنى) ، وهذا التعريف ، وإن كان أول تعريفٍ اصطلاحي للكناية إلا أنه يُعدُّ تعريفاً ناضجاً ، تبعهُ فيه الكثيرُ ممن جاء بعده ، فقد ركّز في تعريفه هذا على (المعنى) الذي جعله أساساً في التفريق بين المعاني التي يُستدلُ عليها بالإرداف والمعاني التي تستفاد من عرض الكلام وسياقهِ ، كما أشار في تعريفه للإرداف إلى بيان جهد المتكلم في الرغبة عما عهدت العامة الدلالة به على المعنى ، إلى ما هو طريفٌ في الدلالة على المراد ، كما أنه لم يلتفتْ في تعريفهِ إلى ما يدلُ على قصد الكلام وهو ما يُعرفُ عند المتأخرين بالقرينة ، وقد يكون مرجعه في ذلك إلى أن الشأن في قرينة الإرداف (الكناية) ، أن تكون معنوية ، وبذلك يكون تعريف قدامة (للإرداف) قد شكل اللبنة الأساسية لمن جاء بعده ولاسيما عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ أو ٤٧٤هـ) ، الذي اتخذ تعريف قدامة للإرداف أساساً لتعريفه الكناية ، فتبعهُ في المفهوم ، وإن لم يتبعْهُ في المصطلح كما سنقفُ على ذلك بشكل أوسع عند تعريف عبد القاهر للكناية ، وبذلك فإن ((الدراسة التي قام بها قدامة للإرداف هي الدراسة نفسها التي لا تزالُ قائمةً في دراسة الكناية ، ويعتبرُ هذا نضجاً مبكراً في دراسة قدامة))[٣] ، فقد كان تعريفُهُ للإرداف مشتملاً على ذكر المعاني المستفادة من الألفاظ التي لم توضعْ لها مباشرةً في

(١) نقد الشعر : ١٧٨ .

(٢) المكان نفسه .

(٣) الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي : ٢٧ .

الانتقال بالمعنى من ظاهر اللفظ إلى مضمرهِ وهو تاليهِ وملازمهِ في المعنى ، وهذا ما استنتجه (قدامة) نفسه بعد إيرادهِ الشاهد الأول على الإرداف وهو قول الشاعر :

بعيدةُ مهوى القرط إما لنوفلٍ أبوها وإما عبد شمسٍ وهاشمِ

حيث يقول قدامة ((وإنما أراد الشاعر أن يصفَ طولَ الجيد فلم يذكره بلفظهِ الخاص به ، بل أتى بمعنى هو تابعٌ لطول الجيد وهو بُعدُ مهوى القرط))[(١)] ، وهذا يعني أن ثمة تحولاً عن المعنى القريب الذي يشيرُ إليه اللفظُ إشارة مباشرة ، إلى معنى إيحائي يُتوصلُ إليه بوساطة المعنى الناتج عن اللفظ المذكور مما يعني أن هناك نوعين من المعاني في باب (الإرداف) ، المعاني التي يُستدلُ عليها بالإرداف ، والمعاني التي تُستفاد من سياق الكلام ، فهذان المعنيان أحدهما غير مقصود ، وهو ناتجٌ عن القراءة الخطية المباشرة للدال ، وهو متمثلٌ بالمعنى الحقيقي الذي يتم تجاوزه لعدم القصد إليه ، ويكون التوجه إلى المعنى الكنائي ، لأنه هو المقصود من سياق الكلام ، وهو ما عبّر عنه عبد القاهر الجرجاني فيما بعد بـ (معنى المعنى) .

وعندما نأتي إلى مفهوم الكناية عند أبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) نجدُ هناك خلطاً وتفريقاً بينها وبين بعض المفاهيم الأخرى ، فأسلوب الكناية عنده موزعٌ بين مصطلحات : الكناية والتعريض[(٢)] والإرداف[(٣)] ، والمماثلة[(٤)] ، فقد فرق بين الكناية والإرداف ، ويبدو أن هذا التفريق هو بالنظر إلى المفهوم اللغوي والإصطلاحي ، فالكناية بمعنى الستر والخفاء ، والإرداف بمعنى إرادة الدلالة على معنى من المعاني بلفظ خاص ، والعدول إلى لفظٍ هو ردفه وتابعٌ له[(٥)] وبعد هذا التفريق بين الكناية والإرداف نجده يداخلُ بين الكناية والمماثلة إذ

---

(١) نقد الشعر : ١٧٨-١٧٩ .

(٢) ينظر : كتاب الصناعتين : ٣٣٤ .

(٣) ينظر: المصدر نفسه : ٣١٧ .

(٤) ينظر: المصدر نفسه : ٣٢٠ .

(٥) ينظر : الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي : ٢٨-٢٩ .

يقول : ((المماثلة : أن يريدَ المتكلمُ العبارة عن معنى فيأتي بلفظة تكون موضوعةً لمعنى آخر ، إلا أنه يُنبئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده))[١] ، ويبدو أن أبا هلال العسكري لم يتضحْ عنده مفهوم مصطلح الكناية بصورة واضحة ، مما جعله يخلطُ في دراستهِ حيناً ، ويفرق بين هذهِ الأساليب حيناً آخر ، ولعل ذلك راجعٌ إلى تفريقهِ بين المعنيين اللغوي والإصطلاحي[٢] ، ويرى د. (جليل رشيد فالح – رحمه الله –) أن ليس عيباً أن يخلطَ أبو هلال العسكري في ضوء المعايير الفنية بين الكناية ، والتعريض والمماثلة ، بل وجد أن هذا الخلط يُعبّر عن رؤية متكاملة لوظيفة الكناية وقدرتها على تصوير المواقف[٣] ، ولعل هذا الرأي فيه جانب كبير من الصواب .

وفي دراسة ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) للكناية ، نجده لم يخرج عن هذا التداخل ، إذ توزعت الكناية عنده في أبواب متفرقة حيثُ تحدثَ عنها في باب المجاز[٤] ، وباب الإشارة[٥] ، الذي يشتملُ على أنواع عدة وهي (الإيماء ، والتفخيم ، والتعريض ، والكناية ، والتمثيل ، والرمز ، واللمحة ، واللغز ، والتعمية ، والحذف ، والتورية ، والتتبيع) وهو في دراسته للكناية كما هو الحال عند أبي هلال العسكري ، يفرق بين المفهوم اللغوي والمعنى الاصطلاحي ، الأمر الذي جعله يخلطُ ويداخلُ بين هذهِ المفاهيم.

أما عبد القاهر الجرجاني ، فقد حظي أسلوب الكناية عنده بما لم نجده عند غيره فقد درس أسلوب الكناية دراسة تقوم على الفهم لدلائل التراكيب التي خرج بها من أسلوب الكناية إلى الحديث عن (المعنى ومعنى المعنى) ، وقد قاده ذلك إلى الحديث عن الوسائط التي تربط بين المعنيين الأول والثاني .

---

(١) كتاب الصناعتين : ٣٢٠ .

(٢) ينظر : الكناية أساليبُها ومواقعُها في الشعر الجاهلي : ٢٩ .

(٣) ينظر : الصورة المجازية في شعر المتنبي (أطروحة دكتوراه) : ١٠٠ .

(٤) ينظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ٢٣٨/١ .

(٥) ينظر : المصدر نفسه : ٢٧١/١ .

وقبل أن يسوق عبدُ القاهر تعريفهُ للكناية ذكر في بداية الفصل عنواناً هو (في اللفظ يُطلقُ والمرادُ به غيرُ ظاهرِهِ)[١] ، وهو يريدُ باللفظ هنا صورة المعنى ، وقوله (والمراد به غيرُ ظاهرِهِ) فهو يدلُ على أن الاعتداد إنما يكون بسياقات الاستعمال أكثر من الاعتداد بأصل اللغة ، ثم عرّفَ الكناية بقوله : ((والمراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلمُ إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليهِ وردفُهُ في الوجود فيومئُ به إليه ويجعلُهُ دليلاً عليه))[٢] وتعريفُهُ هذا يُعدُّ من أكثر تعريفات الكناية نضجاً ، إن لم يكن أنضجها فقد وضع بهذا التعريف حداً اصطلاحياً لتلك المفاهيم التي كانت تبدو عائمة وغير مستقرة ، وقد ساق أمثلة كثيرة ليخدم بها فكرته المطروحة لفهم هذا المصطلح ، ((فالنصوص الكنائية عنده أصبحت فناً ينبضُ بالحركة والحياة ، فالجرجاني يستخرجُ منها أشكالاً أدبيةً حيّة ، ثم يناظرُ بينها ويفاضلُ ، مطبقاً نظريتهُ التي تقوم على نظم الكلام وتركيبهِ))[٣] وهو بذلك يريد من الكناية إثبات المعنى الثاني الذي يستفاد من المعنى الأول للفظ ، لا من اللفظ نفسهِ ، فهو لا يثبتُها عن طريق اللفظ الموضوع لها في اللغة بل من المعنى الذي يتكئ على المعنى الأولي .

ومن خلال تعريف عبد القاهر للكناية نجده قد أفاد من تعريف قدامة لها ، بيد أن قدامة أطلقَ على الكناية مصطلح الإرداف ، كما نجدُ تلك الإفادة تتجلى أكثر وذلك في قوله : ((هو تاليه وردفه في الوجود))[٤] ، وقد اتخذ عبد القاهر تعريف قدامة للإرداف أساساً لتعريفهِ الكناية ، فهو قد تبعهُ في المفهوم وإن لم يتبعْه في المصطلح ، وبذلك يكون تعريف عبد القاهر للكناية غاية في الدقة والشمول .

---

(١) ينظر : دلائل الإعجاز : ٦٦ .

(٢) المكان نفسه .

(٣) الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي : ٤١ .

(٤) دلائل الإعجاز : ٦٦ .

كما حرص عبد القاهر الجرجاني في تعريفهِ للكناية على أن يبرزَ عنصراً مهماً من عناصر فاعلية الكناية ، وهو (إثبات المعنى) ، في حين نجد قدامة قد حرص في تعريفه على إبراز العلاقة بين المعنيين ولا غرابة في ذلك ، لأن سياق الكلام مختلف ، فقدامة تحدث في سياق ائتلاف اللفظ والمعنى ، وعبد القاهر تحدث في سياق النظم الذي أساس فاعليته إثبات المعاني في الذهن وتمكينها فيها لتنمو بالتأمل ، وبعد ذلك نجد عبد القاهر قد أبرز عنصرين من عناصر فاعلية الكناية ، وهما : عنصر الإيماء ، وعنصر التدليل ، كما في قوله : ((فيومئُ به إليه ويجعلُهُ دليلاً عليه))(١) ، والذي يُلحظُ أن العنصر الأول هو عنصر نفسي ، والآخر هو عنصر عقلي ، وليس من شكٍ أن أثر الإيماء قائمٌ في النفس ، وأثرَ التدليل قائمٌ في العقل ، أما قدامة فلم تكنْ له عناية بإبراز فاعلية الإيماء في أسلوب الإرداف ولكنه أشار إلى فاعلية التدليل بقوله : ((فإذا دلّ على التابع أبان عن المتبوع))(٢) ، وبذلك يبدو تعريف عبد القاهر أكثر دقةً وشمولاً من تعريف قدامة ، وهو الأنسبُ في الدلالة على أسلوب الكناية الذي يبرزُ عنصر الإيماء الذي هو أساس تأثير هذا الأسلوب ، لأن الإيماء هو الذي يؤسس عليه تقرير المعنى في النفس مما يجعل تعريف عبد القاهر ((ناضجاً لذلك احتل منزلته في أذهان كثيرٍ من العلماء لأنه تناول في تعريفهِ نواحي تتصل بجوهر الكناية ، على أنها ليس المراد بها ظاهر اللفظ ، وهو التابعُ والرادف ، بل متبوعٌ له ومردوف))(٣) مما جعله يركز على الوسائط ودورها في عملية إنتاج المعنى عن طريق إعمال طاقة الخيال .

وبعد عبد القاهر الجرجاني أسس السكاكي (ت ٦٢٦هـ) ، لعلم البلاغة على وفق رؤية مدرسية ، فقد دخلت البلاغة على يديه في تقسيمات منطقية شبيهة إلى حد بعيد بالقواعد الحسابية فتحولت إلى معادلات ثابتة وتجمدت في قوالب جاهزة ، إذ أسس لعلوم البلاغة الثلاثة (المعاني ، والبيان ، والبديع) ، وبعد أن عاشت البلاغة حالة من الرخاء على يد عبد القاهر ،

---

(١) دلائل الإعجاز : ٦٦ .

(٢) نقد الشعر : ١٧٨ .

(٣) مفهوم الخيال ووظيفتُهُ في النقد القديم والبلاغة : ٣٥٥ .

تعقّد الدرس النقدي والبلاغي على يد السكاكي ، فخرجت البلاغةُ على يدهِ ((من جو البلاغة الواضحة السمحاء إلى ميدان المنطق المعقد الجاف))[١] ، فالسكاكي أول من بوّب علوم البلاغة وقسمها ، وهذهِ التقسيمات شملت علم البيان والذي تبحثُ فيه الكناية بوصفها واحدة من طرائق تأدية المعنى حين قسمها على أنواع ثلاثة : كنايةٌ مطلوبٌ بها نفس الموصوف ، وكناية مطلوبٌ بها نفس الصفة ، وكناية مطلوب بها تخصيص الصفة بالموصوف ، ثم قسمها إلى كناية قريبة وأخرى بعيدة[٢] ، وبهذا التعقيد المنطقي قد تجمدت البلاغة في قوالب جاهزة يقول د.أحمد مطلوب : ((ونعتقد أن البلاغة لو لم تحدّ وتُضبطَ ضبطاً منطقياً ، لما وقفتْ عند هذا الأمر ، أي عند الحد الذي رسمه السكاكي ولخطتْ خطواتٍ واسعةً ، ولكان لها شأنٌ غيرُ الشأن الذي وصلتْ بهِ إلينا))[٣] ، وجملة القول فـ ((لقد عانت الكناية من النظرة المنطقية التي أسسها السكاكي ورسخها القزويني))[٤] فيما بعد .

وقد نال أسلوب الكناية عند ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) عناية كبيرة حيثُ شغلت دراستُهُ لها مساحة لا بأس بها ، ولاسيما في كتابه (المثل السائر) معرفاً لها وجامعاً لأشتات ما تفرق من مباحثها معتبراً الكناية ليست نوعاً مستقلاً من المجاز وإنما هي جزءٌ من الاستعارة ، لأن الاستعارة لا تكون إلا بحيثُ يطوى المستعار له ، وكذلك الكناية لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المكني عنه[٥] ، فالكناية عند ابن الأثير ((كلُ لفظةٍ دلت على معنى يجوزُ حملُهُ على جانبي الحقيقة والمجاز))[٦] فهو ينظر إلى الكناية من منظارٍ وسطٍ بين الحقيقة والمجاز .

---

(١) علم البيان : ٢٥.

(٢) ينظر : مفتاح العلوم : ٥١٣ .

(٣) البلاغة عند السكاكي : ٢٩٣.

(٤) التصوير المجازي أنماطه ودلالاته في مشاهد القيامة : ٧٩ .

(٥) ينظر : المثل السائر : ٥٥/٣ .

(٦) المثل السائر : ٥٨/٣ .

ولم تخرجْ الكناية عند الخطيب القزويني (ت ٧٣٩هـ) عما كتبهُ ونظرّه السكاكي قبله ، من حيثُ التقسيم والتقنين[١] ، لكنه مع ذلك لم يقفْ موقفَ الملتزم لكل ما قاله السكاكي ، فقد ترك ما لم يستحسنُهُ ولاسيما بعض التعقيدات التي ذكرها السكاكي كما أنه أضاف إليه آراء من سبقوه[٢] .

وقد حظيت الكناية عند العلوي اليمني[٣] (ت ٧٤٩هـ) بدراسة مستفيضة ، وقد خرج في دراستهِ للكناية على مدرسة السكاكي ، والخطيب ، من حيث المنهج وطريقة العرض . إلا أن تجديده هذا كان على مستوىً محدود ، ويبدو أنه متأثرٌ بآراء ابن الأثير ، ولاسيما فيما يتعلق بتقسيم الكناية إلى مفردة ومركبة .

إجراءات التحليل عند القدماء:

درج القدماء في إجراءاتهم التحليلية للكناية إلى تقسيمها أقساماً عدة ، وذلك من وجهين :

أ- **الاستناد إلى المكني عنه** : والكناية بهذا الاعتبار تقسمُ إلى ثلاثة أقسام[٤] :

١- الكناية عن صفة .

٢- الكناية عن موصوف .

٣- الكناية عن نسبة .

فالأولى يُطلبُ بها الصفة نفسها ، إذ يذكر الموصوف وتستترُ الصفة مع إنها هي المقصودة من اللفظ مثل : كثير الرماد ، أي : كريم وطويل النجاد ، والمراد طول القامة ، لأن النجاد معناه : حمالة السيف ويلزم من طول حمالة السيف طول القامة ، والتي تستلزم قوة الجسم أما الكناية عن الموصوف فيُطلبُ بها الموصوف نفسه إذ تذكر الصفة دون الموصوف

(١) ينظر : الإيضاح : ٣١٨-٣٢٧ ، وينظر : تلخيص المفتاح:٢/٣١٩-٣٢٥ .

(٢) ينظر : علم البيان (عبدالعزيز عتيق): ٣٣ .

(٣) ينظر : الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز : ١/١٨٥-١٩١ .

(٤) ينظر : مفتاح العلوم : ٥١٤-٥٢٠ .

مع أنه هو المقصود مثل : موطن الأسرار ، ومجامع الأضغان ، أي القلب الذي تتجمع فيه الأسرار والأحقاد . أما الكناية عن النسبة فالمراد بها : إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه ، إذ تذكر الصفة والموصوف ولا يصرح بالنسبة مع أنها هي المقصودة مثل الجود بين برديه ، وهو كناية عن نسبة الكرم إليه[١] .

ب- الاستناد إلى الوسائط:

تُعدُّ الوسائط سبباً من أسباب قوة المعنى وجزالتهِ في نظر البلاغيين القدماء ، ويبدو أن الحديث عن الوسائط وما تُحدثُهُ من أثر تخييلي كان قد حضر في وقتٍ مبكر لدى البلاغيين ، حيثُ نجد لتلك المسألة إشارات واضحة في كلام قدامة بن جعفر إذ يقول : ((ومن هذا النوع ما يدخلُ في الأبيات التي يسمونها أبيات معانٍ ، وذلك إذا ذكرَ الردف وحده ، وكان وجه أتباعه لما هو ردفٌ له غيرُ ظاهرٍ ، أو كانت بينه وبينه أرداف أخر كأنها وسائط ، وكثرت حتى لا يظهرَ الشيء المطلوب بسرعة))[٢] ، فهذهِ إشارة واضحة إلى الوسائط وهي تُعدُّ من سوابق قدامة في دراسة هذا الأسلوب .

أما عبد القاهر الجرجاني ، فتُعدُّ الوسائط عنده من أهم أسباب قوة المعنى وتعميق الخيال وقد أوضحَ ذلك بقولهِ : ((وإذا كان ذلك كذلك عُلِمَ علمَ الضرورة أن مصرف ذلك إلى دلالات المعاني على المعاني ، وأنهم أرادوا من شرط البلاغة أن يكون المعنى الأول الذي يجعلُهُ دليلاً على المعنى الثاني ووسيطاً بينك وبينه مستقلاً بوساطتهِ يسفرُ بينك وبينه أحسن سفارة ويُشير لك إليه أبين إشارة حتى يُخيّلُ إليك أنك فهمته من حاق اللفظ ، وذلك لقلة الكلفة فيه عليكَ وسرعة وصولهِ إليك))[٣] فالوسائط عند عبد القاهر هي السبب في تشكيل المعنى بل هي تمثل

(١) ينظر : علم أساليب البيان : ٢٨٦-٢٩١ .
(٢) نقد الشعر : ١٨١ .
(٣) دلائل الإعجاز : ٢٦٧ .

عنده ((الروابط التي تربط بين المعاني الظاهرية للفظ ، والمعاني الثواني التي تتوّلد عنها))[١]
.

وقد انشغل المتأخرون بدراسة اللازم والملزوم والعلاقة المنطقية بينهما ، مما انعكس ذلك على فاعلية الكناية وطاقتها الإيحائية فتجمدت في قواعد ذات قوالب جاهزة .

وأهمية المسألة تكمن في كثرة الوسائط أو قلتها ، فالناتج الدلالي في النظام الكنائي قد ينتجُ مباشرة عن البنية الكنائية دون المرور بانتقالات وإحالات عدة عبر نواتج دلالية سابقة للمعنى النهائي المقصود في البنية العميقة ، وهو ما أطلق عليه بالكناية القريبة ، ولكنه في مواضع أخرى يتجاوز التركيب البسيط ، ليُصبحَ القارئ أمام شبكة دلالية تتعدُد فيها الانتقالات عبر البنية السطحية للوصول إلى الدلالة النهائية وهو ما يُسمى بالكناية البعيدة .

الاختلاف حول مجازية الكناية:

تمثلُ مجازية الكناية أحدى القضايا التي ارتبطت بالحديث عنها ، فقد انشغل بها الدرس البلاغي سنواتٍ طوالٍ ، ولعلماء البيان في هذهِ المسألة ثلاثة آراء :

الأول : أنكر مجازية الكناية ، ورأى أنها حقيقة وهو مذهب الفخر الرازي[٢] .

الثاني : يرى أنها وسط بين الحقيقة والمجاز ، وهو رأي السكاكي[٣] والخطيب[٤] .

الثالث : أن الكناية مجاز وهو رأي ابن الأثير[٥] ، والعلوي[٦] ، وحجتهم ((أن الكناية قد دلت على معناها اللغوي الذي وضعت من أجلهِ فبعد ذلك لا يخلو حالها إما أن تدلَ على معنى

(١) الكناية في القرآن الكريم (اطروحة دكتوراه) : ٣٥ .

(٢) ينظر : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز : ١٣٦ .

(٣) ينظر : مفتاح العلوم: ٥٢٢ .

(٤) ينظر : الإيضاح : ٣١٩/٢ .

(٥) ينظر : المثل السائر: ٥٥/٣ .

(٦) ينظر : الطراز : ٣٦٤/١ ، ٣٩٧ .

مخالف لما دلت عليه بالوضع أم لا ، فإن لم تدل فلا معنى للكناية ، وإن دلت عليه وجب القول بكونه مجازاً لما كان مخالفاً لما دلت عليه بالوضع))[١] .

ويبدو القول بمجازية الكناية هو الأقرب إلى طبيعة بنيتها التي تقوم ((على الكشف عن المعنى المتواري وراء العبارة المذكورة سواءٌ أكانت هذهِ العبارة حقيقية أم مجازية))[٢] فاللفظ المذكور وإن كان معناهُ حقيقياً إلا أنه غير مقصود ، وإنما المقصود معنى آخر يدلُ عليه اللفظ المذكور.

مصطلحا الكناية والتعريض في منظور القدماء:

من المسائل التي وقف عندها البلاغيون مسألة العلاقة بين الكناية والتعريض ، فقد تباينت آراؤهم في عدّ التعريض من الكناية فقد ذهبَ بعضُهم إلى ((أن الكناية والتعريض شيء واحد ، ومنهم من جعل التعريض قسماً من الكناية ، وآخرون ذهبوا إلى أن الكناية تختلف عن التعريض [...] ، أما التعريض ، فهو إمالة الكلام إلى عُرض – بضم العين – وهو الجانب والناحية ، نقول : عرضتُ وذلك إذا قلت قولاً لغيره وأنت تعنيه هو – إياكِ أعني واسمعي يا جارة – فالتعريض إذن أن نذكر جملة من القول نريد شيئاً آخر ، ولكن هذا الشيء لا يُفهمُ بطريق اللزوم كما رأينا في الكناية وإنما يُفهمُ من السياق))[٣] .

ويرى د.أحمد فتحي رمضان ((أن التعريضَ هو لون من ألوان الكناية أو طريقة متميزة من طرقها ، له خاصيتُهُ في التعبير عن المعنى إذا جاء في سياقهِ المعين النابع من الموقف الخاص الذي يُقالُ فيه الكلام ، وإن دلالة التعريض هي أخفى من دلالة الألوان الأخرى من الكناية كالإرداف والتمثيل والتلويح والإيماء والإشارة لأن دلالته تتحقق من جهة المفهوم ،

---

(١) المصدر نفسه : ٣٧٦/١ .

(٢) الصورة المجازية في شعر المتنبي (اطروحة دكتوراه) : ١٠١ .

(٣) البلاغة فنونها وأفنانها – علم البيان والبديع : ٢٥٥ .

ودلالتها لفظية وضعية من جهة المجاز ، وأن التعريض يختص باللفظ المركب وأن صور الكناية الأخرى تشمل اللفظ المفرد والمركب معاً))[١] .

ويبدو أن هذا الرأي هو الأقرب إلى مفهوم كلا الأسلوبين فكل منهما معنى يفهم من الكلام ولا تدلُ عليه الألفاظ دلالة حقيقية .

(١) الكناية في القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه) : ٣٢٨ .

المقدمــة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمـــدُ لله رب العـــالمين ، والصـــلاة والســـلام علـــى رســـوله الأمـــين ، وعلـــى آلـــه وأصحابهِ ، وبعد :

فإن هذا البحث يدور في أفق الدراسة النقدية لآلية اشتغال الكناية ، وطريقة تناولها في النقـد المعاصـر ، إذ إن الدراسـات البلاغيـة المعاصـرة تحتـاجُ إلـى مزيـدٍ مـن الرصـد والبحث ، وإعادة النظر فيها على مستوى علاقتها بالتراث ، من خلال منهجٍ جديد يفيدُ من المعطيات التي قدمتها النظريات النقدية الحديثة ، وبشكلٍ خاص فيما ترجم من مؤلفات غربية ، فضلاً عن الإفادة من المتغيرات النقدية والفنية التي صاحبت تطور العملية الإبداعية في مراحلَ زمنية معينة .

ويُعدّ الأسلوب الكنائي أحد الأنظمة الفاعلة في النص الأدبي التي تعطيه حيويةً وثراءً ، وتكثيفاً دلالياً وجمالياً في آنٍ واحد ، إنه إقصاء للمعاني المباشرة للدوال ، والتحول عنها إلى دلالات إيحائية عميقة ، مما يجعلُ المتلقي يشعرُ بلذةٍ في استكشاف تلك الدلالات السابحة في فضائهِ الواسع ، ومن ثم فإن فاعلية الكناية تمثلُ الطاقة الكامنة ، التي استثمرها النقاد المعاصرون في عرضهم لأسلوب الكناية في النقد المعاصر ، وقد حاولت بعض الدراسات المعاصرة أن تعرض أسلوبَ الكناية بطرائق مختلفة ، إذ اتجهت دراسة الدكتور محمد جابر فياض الموسومة بـ (الكناية) ، التي نشرها المجمع العلمي العراقي عام ١٩٨٦م ، نحو التنظير لها ، وتأصيل مفهومها على وفق المنظور النقدي والبلاغي العربي التقليدي ، وعرضت دراسة محمد الحسن علي الأمين أحمد (الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي) ، ما طرحه السابقون من تنظيرات لمفهوم الكناية وفقاً للمنظور العربي ، ذاكراً أهم الأمثلة الشعرية التي ظهرت في الشعر الجاهلي ، وكتب أحمد فتحي رمضان أطروحته في الدكتوراه (الكناية في القرآن الكريم) عام ١٩٩٥م ، حيث تتبع فيها مصطلح الكناية ومراحل تطوره بطريقة تقوم على التحليل والتأصيل بأسلوب أكاديمي علمي ذي توجهات جديدة ، وكانت

دراسة الدكتور إياد عبد الودود عثمان الحمداني (الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي) ، تحاول الاتجاه بها نحو الابتكار ، باستنادها إلى فرضية تقوم على التجريب ، إذ ربط بين الكناية وأنظمة التفكير الاجتماعي ، وأشار إلى ضرورة إشراك المتلقي في فهم المعنى الكنائي الذي يرتبط بذاكرة اللغة الإبداعية .

إن المنهج الذي قامت عليه الدراسة يحاولُ الابتعاد عن دائرة التقليدية من خلال التتبع لطريقة عرض الكناية ، وبيان فاعليتها في النقد المعاصر لذا فإن أهمية هذهِ الدراسة تكمنُ في الكشف عن المنجز النقدي العربي المعاصر ، وعلاقتهِ بالمنجز الغربي ، والخصوصية التي تتحلى بها الكناية في النقد العربي المعاصر ، والكشف أيضاً عن طريقة المعالجة النقدية، ومن ثم فإن خطة البحث تقومُ على تمهيد وثلاثة فصول فضلاً عن الخاتمة .

وجدت الدراسة ضرورةً في أن يتجه التمهيد نحو الكناية في المنظور النقدي العربي القارّ لأهمية ذلك في التأصيل ، إذ إن الكناية تعتمد في جانب من جوانبها ما انتهى إليه القدماء في تحديد مصطلحات البلاغة العربية ، ليكون منطلقاً نحو دراسات أكثر عمقاً تفيد من التراث ، ولا تقفُ عند ما انتهى إليه القدماء ، وتقديمهِ على أنه خلاصة البحث البلاغي الذي لا يحتاجُ إلى إضافات أو مراجعات ، وتناول الفصلُ الأول أسلوب الكناية وفقاً للمفهوم الغربي ، الذي تأثر بنظرية ياكوبسن في إنتاج الخطاب الأدبي ، وقد قُسّمَ على مبحثين ، تناول الأول : مصطلح الكناية ، وبيّن خصوصية اللغة وأثرها في الترجمة ، وتأثيرات نظرية ياكوبسن وانعكاساتها على محوري الانتقاء والتأليف في إنتاج الخطاب الأدبي ، أما المبحث الثاني : فقد تناول أهم الدراسات التي تأثرت بنظرية ياكوبسن ، منها دراسات غربية ، وأخرى عربية ، اقتصر البحثُ على دراستين في كلٍ منهما ، أما الفصل الثاني : فقد تناول تطور مفهوم الكناية باتجاه الرمز ، الذي يُعدّ مرحلة من مراحل تطور (الكناية) ولاسيما الكنايات التي تستند إلى المفردة لا التركيب ، وتناول الفصل الثالث : تجليات الكناية في الخطاب السيميائي المعاصر ، والدراسة فيه تتجه نحو الابتكار إذ تقوم على رصد المظاهر السيميائية التي تتجلى فيها الكناية بوصفها بنية دالة ذات طابع إشاري يجعلها تقتربُ بشكلٍ

كبير من مفهوم علم الإشارات الحديث (العلاماتية) ، وفي النهاية كانت الخاتمة تشيرُ إلى أهم ما تمخضت عنه الدراسة من نتائج وملاحظات علمية .

وإذا كان ثمة شكرٍ فإني أوجهه إلى الأستاذ المشرف ، الأستاذ الدكتور إياد عبد الودود عثمان الحمداني ، الذي لم يبخلْ عليّ بنصيحةٍ علميةٍ أو منهجيةٍ كان لها الأثر الواضح في إتمام الرسالة ، فقد كانَ لآرائهِ وملاحظاتهِ دورٌ كبيرٌ في تقويم البحث ، وتقديمه بهذهِ الصورة، فهو دليل ومنهلٌ ثرٌّ للكثير من أفكار الرسالة بعد أن كان عوناً لي في اختيار عنوانها ، إذ اتصلتُ به ، وهو في رحلتهِ البحثية في ألمانيا ، فلم يضنُ عليّ بوقتهِ الثمين أن اقترح عليّ عنوان هذهِ الرسالة ، فله كبير امتناني واعتزازي به أستاذاً مشرفاً ، وإنساناً ناصحاً ، إذ تعجزُ كلمات الشكر عن الوفاء له .

وأخيراً فإن الغاية من هذهِ الدراسة – بصوابها وبزللها – أن تكون خطوةً أولى على طريق المعرفة وحسبي أني تعلّمتُ معها الكثير.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

أنمار إبراهيم أحمد

الفصل الأول

الكناية في المفهوم الغربي

نظرية رومان ياكوبسن محورا الانتقاء والتأليف

المصطلح / الترجمة وخصوصية اللغة:

تمثلُ ترجمة المصطلح إشكالية كبيرة أمام النقاد والباحثين ، ولاسيما عند اختلاف مفهوم ذلك المصطلح بين اللغات ، نتيجةً للخصائص التي تمتازُ بها بعض اللغات من بعضها الآخر، فحياة المصطلح وفاعليتُهُ ((مرهونةٌ برصيدهِ الموجود في الحياة ، ومن هنا فإن الترجمة ترتبط بالبنية الثقافية بأكملها))[١] ، وهذا يعني أن نشوء المصطلح وتطوّره يرتبطان بالثقافة السائدة في مجتمعٍ معين ، وهذهِ الثقافة تحكمها محدّدات وضوابط أهمها اللغة وطبيعتها وخصوصيتها.

كما أن تحديد المصطلح وضبطه ، وبخاصةٍ المصطلح البلاغي والنقدي أو اللساني، يفسحُ المجال أمام الباحثين للدخول في مفاهيم تلك الموضوعات، وقد أدى التطور المعرفي الذي صاحب الثورة اللسانية والنقدية إلى ظهور حركة علمية ناشطة ، أخذت تتعامل مع هذهِ المصطلحات بمستويات عديدة ولاسيما ما يتعلقُ منها بضبط المفاهيم، وإيجاد مقابلات أو موازيات مترجمة لهذهِ المفاهيم[٢] .

والمسألة هنا تتعلق بموضوع الكناية، التي تندرجُ تحت مفهوم المجاز ذي الطابع الإشكالي ((بوصفهِ ظاهرة حتمية ترافق عملية التطور اللغوي))[٣] ، لأن اللغة المجازية ((تتطور بصورة مستمرة ، وبطريقة معقدة))[٤] .

ويبدو أن الغربيين قد تعاملوا مع المجاز بصورة عامة بشيءٍ من الخصوصية ، لذا نجدُ أن التعامل مع الأساليب البيانية في الأدب الغربي يختلفُ عنه في الأدب العربي ، لاعتبارات عديدة لعل من أبرزها ما يتعلق بطبيعة المصطلح والتداخل بين المفاهيم التي ترتبط بخصائص كل لغة. وأسلوب الكناية هو أحد هذهِ الأساليب التي تأثرت بذلك الاختلاف

---

(١) إنتاج الدلالة الأدبية : ٢٠٣ .

(٢) ينظر : اللغة الثانية : ١٦٩ .

(٣) شعرية المغايرية : ١٤ .

(٤) The New Encyclopaedia Britannica vol.8. p.350 .

بسبب التعامل الخاص مع هذا الأسلوب في الأدب الغربي ، فالذي يُلحظُ أن الغربيين يداخلون بين أسلوب الكناية وغيره من الأساليب ولاسيما المجاز المرسل ، فهم يدخلون جميع علاقات المجاز المرسل ضمن مصطلح (METONYMY) باستثناء علاقتي (الكلية والجزئية) فيضعونهما تحت مصطلح (SYNECDOCHE) ، كما أن مصطلح (METONYMY) ، يترجم إلى العربية تحت مفهوم الكناية أو المجاز المرسل، وهو لا يحيلُ على الكناية بمفهومها العربي ، لعدم تطابقهما إذ هما وجهان بلاغيان ، كما أن ترجمتهُ إلى (المجاز المرسل)، لا تؤدي المعنى الحقيقي المطلوب لأنها لا تستغرقُ جميعَ علاقاتهِ[١]، لذا يرى بعض الباحثين[٢]، أن ترجمة مصطلح (METONYMY) إلى الكناية والمجاز المرسل خطأ إجرائي ناتجٌ عن الخلط والتداخل بين المفاهيم[٣] .

ويبدو أن الخلط بين هذهِ المفاهيم يتعلق بشكل كبير بطبيعة اللغات، مما ينعكسُ ذلك على المعاني التي تنبثقُ عنها، ومعلوم أن الفارق الزمني كبير بين عُمر اللغة في الأدب العربي وعمرها في الأدب الغربي المقروء، إذ يتجاوز عمر الأدب العربي الألف وخمسمئة سنة في حين لا يتجاوز عمر الأدب الغربي الخمسمئة سنة ، وهذا يعني أن المعنى يتأثر بشكل كبير بالعمق الحضاري للغة، وبطريقة نظامها وآلية عملها ، ويمكن رصد عدد من الأنظمة التي تعمل بوساطتها اللغة العربية، وتتميزُ بها عن باقي اللغات ، فللعرب طريقة خاصة في التعامل مع المثنى تقوم على التغليب مثل إطلاقهم لفظة (القمرين)، ويقصدون بها الشمس والقمر وهكذا في أمثلة أخرى[٤]، كما أن الخزين الثقافي لذاكرة اللغة العربية يحققُ نوعاً من الآصالة التي بدورها تقوم على استقطاب المتلقي والتأثير فيه، بما تمتازُ به ذاكرة اللغة العربية من عمق حضاري

---

(١) ينظر : الاستعارة والمجاز المرسل: ٩ .

(٢) ينظر : د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني، شعرية المغايرة : ١٥ .

(٣) ينظر : البنية الناطقة ، قراءة تطبيقية لمنهج التحليل الأسلوبي في سورة الضحى ، (بحث) ، د.إياد عبد الودود عثمان الحمداني ، مجلة المورد ، مج٣٦ ، ع٣ ، ٢٠٠٩ ، ٢٣ .

(٤) ينظر : المكان نفسه .

يؤثرُ في رفدِ الصورة وإثرائها إذ إن ((الكناية نتاج مشاعر خاصة تجاه الأشياء ، والشاعر قد يصنعُ كناياتهِ أو رموزه اللغوية حتى تُوسّع الدائرة الوجدانية لدى المتلقي الذي يستطيع استشفافها من خلال السياق الفني))[١] مما يجعلُ القراءة النقدية ((موجهة ترتبطُ بالمؤلفِ والمتلقي في آنٍ واحدٍ))[٢] .

وبعد هذا الرصد للتباين بين طبيعة اللغات ، نجدُ أنه على الرغم من الاختلاف الحاصل في خصائص هذهِ اللغات ((فإن سُبُلَ الالتقاء بين المفاهيم لابدّ من أن تتحقق لارتباط تلك المفاهيم بالفطرة الإنسانية))[٣] ، إلا أن هذا لا يمنعُ من الإبقاء على المصطلح العربي ولاسيما عند تتبع أنماط التصوير المجازي[٤] ؛ بسبب ما تمتازُ بهِ اللغة العربية من خصوصية تجعل من الإبقاء على المصطلح أمراً ضرورياً .

الكناية في المفهوم الغربي:

استناداً إلى خصوصية اللغة نجدُ الكناية في المفهوم الغربي تنطوي على صيغ ثانوية مثل المجاز المرسل ، فكما أن الاستعارة تنطوي على التشبيه[٥]، لأنه يمثلُ أحد تجلياتها البدائية[٦]، فإن الكناية هي الأخرى تنطوي على المجاز المرسل[٧] ، ((لأن هذهِ الصيغة المجازية التي تستعيض عادةً عن الكل بالجزء ، تنطوي على نفس العلاقة الاقترانية التي نجدها في الكناية))[٨] ، بل إن الكناية عندهم تناظر المجاز المرسل ؛ لأنهما ((يتمان على المحور

---

(١) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور : ١٩١ .

(٢) الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي : ٣٠ .

(٣) شعرية المغايرة : ١٨ .

(٤) ينظر : المكان نفسه .

(٥) ينظر : أسرار البلاغة:٢٠ .

(٦) ينظر : القصة العربية والحداثة:٩٥ .

(٧) ينظر : المكان نفسه .

(٨) المكان نفسه .

السياقي الذي ينهض على العلاقات الاقترانية . وهي علاقات تعتمد على اقتران وحدات مختلفة بعضها بالبعض الآخر وفق منطق من التتالي ، والتجاور ، أقرب ما يكون إلى طبيعة المنطق السببي))[١] .

ويبدو أن هذهِ الرؤية لها ما يسوغها ، لأن التعويضات في المجاز المرسل تقوم على المجاورة حيثُ يُعوّض عن (الجزء) بمجاورهِ (الكل) أو بالعكس[٢] ، كما في التعويض الحاصل في قولهِ تعالى : ﴿ **يَجْعَلُونَ أَصْابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم** ﴾ [البقرة : ١٩] فقد عُوِضَ عن الجزء وهي (الأنامل) بالكل وهي (الأصابع) ، وهما متجاوران .

وعلى الرغم من كون العلاقة هنا ذات طابَع مجازي يقوم على العلاقة الجزئية ففي ذلك أيضاً ((إشارة كنائية واضحة إلى الهول والعذاب الذي يلاقيه المنافقون))[٣] وبهذا التوصيف فإن المجاز المرسل لا يبتعدُ عن ((الكناية إلا في مستوى التصوير وانحراف بسيط في آلية كشفهِ عن المعنى))[٤] ، كما أنه يماثل الكناية في جواز إرادة المعنى الحقيقي وإنْ كان بشكل ضمني[٥]، وبذلك فإن المجاز المرسل كما هو الحال في الكناية يتموضع في إطار علاقتي التجاور والتداعي، فالدال فيهما لا يحيلُ على مدلولهِ مباشرةً إلا من خلال سلسلة من التداعيات القائمة على عملية رصف وتجاور للمعاني ، فالناتج الدلالي في كلٍ من الكناية والمجاز المرسل يمرُّ بمراحلَ متعددةٍ قبل أن يصلَ إلى البنية العميقة عن طريق العلاقات الاقترانية التي تتجاور فيها المدلولات باتجاه تتابعي بشكل أفقي يسمحُ بإفراز مدلولات جديدة .

---

(١) القصة العربية والحداثة : ١٠١ .

(٢) ينظر : البلاغة والأسلوبية ، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص : ٨٧ .

(٣) الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي : ٤٢ .

(٤) التصوير المجازي : ١١٤ .

(٥) ينظر : المكان نفسه .

نظرية (ياكوبسن ,ROMAN JAKOBSON) وآلية إنتاج الخطاب الأدبي:

ركزّت الدراسات النقدية المعاصرة في تعاملها مع أنواع التصوير البياني – الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز المرسل – على طرائق إنتاج الخطاب لا وصفهِ ، من خلال إبراز أوجه التباين والتداخل بين هذهِ الوجوه، والجدير بالإشارة ((إن التمييز بين التشبيه والكناية والمجاز المرسل والإستعارة باعتبارها صيغاً مجازية مختلفة ، قديمٌ قِدمَ البلاغة نفسها ، لكن إبراز التناقض بين قطبيها الكبيرين الكناية والاستعارة هو الإنجاز المتميز الذي بلّوره ياكوبسن والشكليون الروس))[(١)] .

وبذلك أصبحت عملية الاتصال اللغوي قائمة على التمييز بين محوري العلاقات التبادلية والسياقية، ويتجلى ذلك بشكلٍ واضح في نظرية ياكوبسن (JAKOBSON) الدلالية التي وضعها في أثناء حديثهِ عن الأفازيا (APHASIA)[(*)] أو الحُبسة ((القائمة على اختزال الوجوه البلاغية في علاقتي التشابه والتجاور، إذ تتألف هاتان العلاقتان من عملية الإزاحة الحاصلة في كلٍ من المحورين الاستبدالي (العمودي)، والسياقي (الأفقي) ، فالاستعارة تقومُ على الإبدال ، اعتماداً على المشابهة والمشاكلة ، على حين يعتمد المجاز المرسل والكناية على الإزاحة القائمة بين التجاور والتداعي))[(٢)] .

لقد أدرك ياكوبسن أن عملية التخاطب اللغوي تقوم على عناصر ستة، تتشكلُ بمجموعها آلية الاتصال اللغوي وهذهِ العناصر هي: (المرسل) الذي يصدرُ عنه الكلام، و(المتلقي) الذي

---

(١) القصة العربية والحداثة : ٩١–٩٢ .

(*) الأفازيا (Aphasia) : فقدان القدرة على التعبير بوساطة الكلام أو الكتابة بلغة سليمة بسبب عطب في مراكز الدماغ ، ينظر :

- Dorland s Medical Dictionary , 22-nd , Edition , 1977 , P.52 .

(٢) بنية الكناية ، دراسة في شبكة العلاقات الدلالية ، (بحث) ، جاسم سليمان الفهيد ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، مجلس النشر العلمي ، جامعة الكويت ، ع ٨٨ ، س ٢٢ ، خريف ٢٠٠٤م ، ١٨ .

تصلُ إليه الرسالة اللغوية ، و (السياق) و (قناة الاتصال) و (الشفرة) و (الرسالة)[١] ، وقد مثّلَها في هذهِ الخطاطة[٢] :

سياق

مرسل .... رسالة .... مرسل إليه

اتصال

سنن

كما جعل لكل عنصر من هذهِ العناصر وظيفة لسانية تتولّد عنه ، وفي الوقت نفسهِ ، فإن ياكوبسن يرى أنه وعلى الرغم من وجود ست وظائف أساسية ، فإننا لا نعثرُ على رسالة لفظية تؤدي وظيفة واحدة فقط بطريقة منعزلة عن بقية الوظائف الأخرى ، كما أن البنية اللفظية لأيةِ رسالةٍ تتعلق بالوظيفة المهيمنة[٣] ، فهي التي تهيمن على النص الأدبي ويصطبغُ بها مع إدراك أهمية مساهمة الوظائف الأخرى إلى جانب الوظيفة المهيمنة[٤] ، وقد مثّل ياكوبسن لهذهِ الوظائف بالآتي[٥] :

مرجعية

انفعالية .... شعرية .... إفهامية

إنتباهية

ميتالسانية

إن تساؤل (ياكوبسن) عن العنصر الضروري والمهم في تكوين الأثر الشعري، وتركيزه على أهمية الوظيفة الشعرية والبحث عن مسبباتها بوصفها الأداة التي يتوصلُ من خلالها إلى أن نجعلَ من الرسالة عملاً فنياً، قاده إلى دراسة أنماط السلوك اللفظي.

---

(١) ينظر : قضايا الشعرية : ٢٧ .

(٢) ينظر : المكان نفسه .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٢٨ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٣٢ .

(٥) ينظر : المصدر نفسه : ٣٣ .

إذ إن الوظيفة الشعرية ((تعتمد على كلٍ من الصيغتين الانتقائية والتجميعية))[١] ، مما دعاه إلى أن يحصرَ أنماط السلوك اللفظي في نمطين هما: (الاختيار أو الانتقاء) و(التأليف) ، الذي يعني وجود علاقات بين الكلمات في تسلسلها مما يجعلها تتجاور في علاقات اقترانية كخط مستقيم ، وبذلك فإن أفكار ياكوبسن حول الكناية والاستعارة تُعدّ ((نظرة جديدة إلى طبيعة اللغة الأدبية وتجديداً للبلاغة [...] والكناية عنده ترجمة لما يسميه محور المجاورة ، وهو وضع الشيء إلى جانب الشيء لإتمام التركيب وإنتاج الدلالة أو المعنى ، أما الاستعارة فهي عنده الترجمة الوافية لما عناه بمحور الاستبدال ، لأن المتكلم يلجأ إلى وضع كلمة موضع أخرى لإنتاج دلالة جديدة))[٢] .

وبذلك فإن ياكوبسن يبحث هنا في مجال إنتاج الخطاب متجاوزاً نمطية التوصيف التي سادت في الخطاب البلاغي القديم ، التي أعاقت تطور البلاغة عند الغربيين بسبب النظرة المنطقية والتجزيئية ، فهو يتناول هذهِ المسألة تناولاً حديثاً ((في نطاق كشوف اللسانيات المعاصرة وخاصة ما يتعلق منها بتمييز الشكليين الروس الهام بين محوري العلاقات التبادلية والسياقية ، في عملية الاتصال اللغوي، أو بين الكناية والاستعارة على صعيد التعبير الأدبي))[٣] ، فضلاً عن إفادتهِ الكبيرة من إنجازات دي سوسير ((فقد ميّز سوسير بين الكلام Parole ، واللغة Langue ، كما ميّز بيّن العلاقات السياقية، بين وحدات الجملة المختلفة، من أسماء وأفعال وصفات، والعلاقات التبادلية بين كل وحدة من هذهِ الوحدات وغيرها من المترادفات التي كان يمكنُ استبدالها بكل مفردة على حدة ، فعلى المحور السياقي نحن بإزاء عملية تركيب جملة من وحدات مختلفة ، لتخليق معنى معين ، أما على المحور التبادلي أو الترادفي فإننا بإزاء علاقات اختيار وإسقاط ، واستعاضة بين مجموعة من المترادفات التي تنتمي

---

(١) البنيوية وعلم الإشارة : ٧٣ .

(٢) في النقد والنقد الألسني : ٧٥ .

(٣) القصة العربية والحداثة : ٩١ .

إلـى نسـق معـين))[١] ، وهـذا مـا يُبـينُ أن هـذهِ النظريـة ذات منطلقـات لسـانية لأن ((مـدخل جاكوبسن إلى الشعر هو أساساً مدخل لساني ، ويشكلُ علمُ الشعرِ عنده جزءاً من الحقل العام للسانيات))[٢] .

إن دراسـة ياكوبسـن لعمليـة إنتـاج الخطـاب علـى وفـق المحـورين التبـادلي والسياقي أو مـا أسـماه بالاختيـار والتـأليف ، تسـتندُ إلـى دراسـتهِ التـي أجراهـا عـن الحُبسـة (APHASIA) الأمراض الكلاميـة[٣] ، إذ يرى ياكوبسـن هنا ((أن العوقين الرئيسين المتقابلين فـي ثنائيـة وهمـا عـوق المشـابهة وعـوق المجـاورة يرتبطـان ارتباطـاً كليـاً بصـنفي البلاغـة فـي الاسـتعارة والكنايـة ، فالحُبسـة فـي رأيـهِ تنـزعُ إمـا نحـو المحـور التبـادلي ، وفـي هـذهِ الحالـة نحصُـلُ علـى اضطراب المشابهة، أو المحور التتابعي وهنا نحصُلُ على اضطراب المجاورة، بل هو يرى أن هذين القطبين (المشابهة والمجاورة) يطغيان على الخطاب الإعتيادي أيضاً، فمن المشابهة تتولد الاستعارة، ومن المجاورة تنشأ الكناية، وكلتاهما صورتان بلاغيتان للتكافؤ لأنهما تقدمان بدائل مغـايرة للكيـان موضـوع الوصـف، وهمـا تنطويـان علـى إجـراء الاسـتبدال بمكـافئ مشـابه فـي الاستعارة ، ومكافئ مجاور أو مماس في الكناية))[٤] .

---

(١) القصة العربية والحداثة : ٩٣-٩٤ .

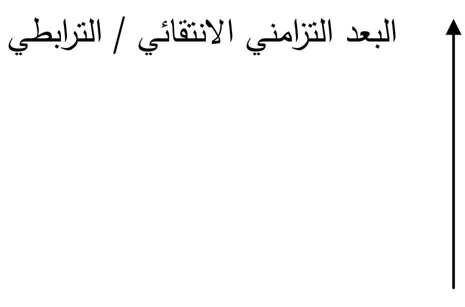
(٢) البنيوية وعلم الإشارة : ٧٠ .

(٣) ينظر المصادر الآتية :

- الأسلوب والأسلوبية ، بيرجيرو : ١٦٨ .
- الحداثة ، مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن : ٢/٢٤٤ .
- مظهران للغة ونوعان من الأفازيا ، رومان جاكبسون وموريس هال ، (ضمن كتاب : الألسنية – علم اللغة الحديث – قراءة تمهيدية) د.ميشال زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط١ ، بيروت ، ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م ، ١٠٢ وما بعدها .

(٤) الاستعارة عند جاكوبسن ، محورا الانتقاء والتأليف ، (بحث) سعيد الغانمي ، مجلة الأقلام ، ع٣ ، ١٩٨٨ ، ٥٤ .

فالاستعارة بحسب هذا التصنيف تنزعُ نحو المحور التبادلي فهي تتجه اتجاهاً عمودياً يقومُ على الاستبدال والانتقاء والاختيار فهي كما يرى دي سوسير ((ترابطية في ميزتها وتستثمر العلاقات العمودية للغة ، في حين أن الكناية امتدادية أو تتابعية عموماً بطبيعتها وتستثمر العلاقات الأفقية للغة))[١]، فالرسالة تتكون كما يرى سوسير ((بتجميع حركة أفقية تلمُّ الكلمات سوية، وحركة عمودية تنتقي الكلمات المعينة من القائمة المحتملة ، أو الخزين الداخلي للغة، وتكشفُ عملية الجمع (التتابعية) نفسها بالتماس (بوضع كلمة بجوار أخرى) ، وطابَعها الكناية ، كما تكشفُ عملية الانتقاء (الترابطية) نفسها في التشابه (كلمة أو مفهوم يشبه كلمة أخرى، أو مفهوماً آخر)، وطابَعها الاستعارة، ويمكن إذن أن يقال إن تضاد الاستعارة والكناية يمثلُ في الواقع جوهر التضاد الكلي بين الصيغة التزامنية Synchronic للغة (علاقاتها العمودية الآنية المتواجدة سوية)، والصيغة التعاقبية (علاقاتها الاطرادية الخطية المتعاقبة المتسلسلة)))[٢] ، وبهذا يمكنُ القول ((أن اللغة الإنسانية توجد في الواقع ضمن البعدين الجوهريين اللذين اقترحهما سوسير))[٣]، وهما البعد التزامني أو (الانتقائي/ الترابطي)، الذي يتمثلُ بالاستعارة، والبعد التعاقبي أو (الامتدادي/ التجميعي) الذي يظهرُ في الكناية وفقاً للتعبير الأدبي، ويمكن تمثيل هذين المحورين بالمخطط الذي وضعه ترنس هوكز[٤].



(١) البنيوية وعلم الإشارة : ٧١ .

(٢) المكان نفسه .

(٣) المصدر نفسه : ٧٢ .

(٤) ينظر: المكان نفسه .

(الاستعارة)

←

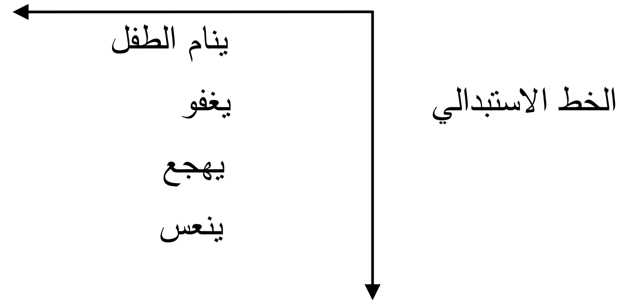
البعد الامتدادي التجميعي /
التعاقبي (الكناية)

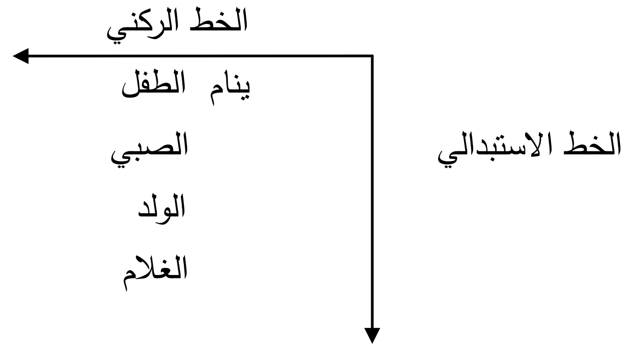
وعند تطبيق المثال الذي صاغه ياكوبسن حول محوري الاختيار والتأليف ، والمتمثل في رسالة ما يكون موضوعها (طفل) إذ إن هذهِ الكلمة تتشابه مع كلمات أخرى وتماثلها ، مثل كلمة (غلام ، ولد ، صبي) ، فالجامع بين هذهِ الكلمات هو التشابه والتماثل ، ومن ثَمّ فإن المتكلم يختار وينتقي ويستبدل واحدة من هذهِ الكلمات بأخرى تماثلها وذلك باتجاه تتوزع فيه الكلمات المتماثلة عمودياً ، وفي المقابل نجد هناك كلمات أخرى تقع في مستوى آخر تتقارب دلالياً في معناها مثل كلمة : (ينام ، ينعس ، يغفو ، يهجع) ، وعند اختيار كلمتين من هذهِ السلسلة الكلامية التي يتمُ نظمها في سياق كلامي يعتمد على محوري الاختيار والتأليف ، فالاختيار يستند إلى عنصر التكافؤ والتماثل والمشابهة والاختلاف والتغاير ، والترادف ، في حين يرتكز التأليف على آلية المجاورة ، وبذلك فإن إبراز الوظيفة الشعرية يقوم على إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف[١] ، ويمكن مقابلة هذين المحورين في الدراسات الألسنية بالخطين : الركني (SYNTAGMATIKUE) والخط الاستبدالي (PARADIKMATIKUE) ، ويتضحُ ذلك بالخطاطة الآتية[٢] :

الخط الركني

(١) ينظر : قضايا الشعرية : ٣٣ .

(٢) ينظر : الألسنية (علم اللغة الحديث – المبادئ والأعلام) : ١٩٧ .





وقد بيّن ترنس هوكز ، بشكلٍ واضح عملية سريان فعل هذين القطبين (الاختيار والتأليف) ، في عملية الاستعارة والكناية حيث يقول: ((في الاستعارة تخنفست السيّارة، تُعرضُ حركة الخنفساء على أنها مكافئة لحركة السيارة ، وفي الكناية : ينظر البيت الأبيض في سياسة جديدة، يُعرضُ مبنى معين على أنه مكافئٌ لرئيس الولايات المتحدة، وعموماً فالاستعارة مبنية على مشابهة مفترضة بين الموضوع الحرفي (حركة السيّارة) ، وبديله الاستعاري (حركة الخنفساء)، في حين أن الكناية مبنية على علاقة المجاورة المفترضة بين الموضوع الحرفي (الرئيس)، والبديل المجاور (حيثُ يسكنُ الرئيس)))(١) .

وقد تابع ياكوبسن آلية إنتاج الخطاب ، بتوظيف سلوك المصابين بالحبسة (APHASIA) فوجدها ((إما أن تُصيبَ ملكة الانتقاء والاستبدال أو ملكة التأليف والنسج ، ينطوي المرض الأول على إتلاف للعمليات اللغوية الشارحة ، في حين يصيبُ الأخير القدرة على الاحتفاظ بتراتب الوحدات اللغوية ، وتتعرض علاقة المماثلة للكبت في النمط الأول

---

(١) البنيوية وعلم الإشارة : ٧١ .

من الحبسة، وعلاقة المجاورة في النمط الثاني منها))[١]، وقد لاحظ ياكوبسن ومن خلال الأمثلة التـي ذكرها حول اضطرابات الحبسة التـي أجريت علـى عينات من المرضـى المصابين بهذا الاضطراب الكلامـي، ولاسيما الاضطرابات التي تنتجُ عنها الكناية ، أنهم يستخدمون الوظيفة الناتجة عن الشـيء المراد ذكرُهُ ، والذي يتعسّرُ عليهم النطق بهِ ، فمثلاً كلمة (سكين) ، عندما يتعسر على المريض– وقد سمّاه ياكوبسن بمريض (غولد شتاين)– النطق بها، فإنه يستعين ببديل لها هو (مبراة القلم) أو (مقشرة التفاح) أو غيرها من البدائل[٢].

كما أن هذا الشخص المصاب بالاضطراب الكلامي الذي ينتجُ عنه المحور الكنائي ، يسمي (غير المتزوجين) (بالعزاب) ، بوصفه لفظاً مساوياً ومماساً ومجاوراً لـ (غير المتزوجين) ، وصولاً إلى اقتران هذين اللفظين ببعضهما عن طريق المجاورة[٣] ، والذي يُلحظ أن هؤلاء المرضى ليسوا عاجزين عن استخدام اللغة المجازية بصورة كلية ، ووفقاً لما قاله ياكوبسن فإن من بين ((قطبي اللغة المجازية – أي الاستعارة والكناية – يستخدم هؤلاء المرضى الذين تأثرت الملكات الانتقائية لديهم الكناية ، التي تقوم على المجاورة فيتم استبدال السكين بالشوكة والمصباح بالمنضدة ، ويدخن بغليون ، ويأكل بمحمصة الخبز))[٤] .

فهذا النمط من الكلام (الكناية) يحدثُ نتيجةً لتضرر القدرة الانتقائية ، ومن ثم ((يمكن وصف مثل هذهِ الكنايات بأنها إسقاطات من خط السياق المعتاد إلى خط الاستبدال والانتقاء [...] ، فالعلاقة بين استعمال شيء معين (يحمص) ، ووسيلة إنتاجها هي التي تكمنُ وراء الكناية عن (يأكل) بـ (محمصة الخبز)))[٥] .

---

(١) أساسيات اللغة : ١٣٧ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ١٢٠ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ١٢١ .

(٤) المصدر نفسه : ١٢٦ .

(١) أساسيات اللغة: ١٢٦ .

وبذلك يمكننا القول إن اضطراب المماثلة يقترن ببروز المحور الكنائي ، في حين يؤدي اضطراب المجاورة إلى هيمنة وبروز القطب الاستعاري ، كما في مثال : (قرأت الكتاب) ، إذ يمكنُ أن يتمثلَ فيه نمطا السلوك اللفظي (الاستعارة والكناية) ، وفقاً لآلية الاستبدال التي تطرأ على أنماط الخطاب ، فهذهِ الجملة يمكن أن تتحرك باتجاهين يمثلُ أحدهما محورَ الانتقاء ، ويمثلُ الآخر محور التأليف ، فالنمط الأول (الاستعاري) ، يحدثُ فيما لو أُسقطَ الانتقاء على ((كلمة أخرى بدلاً من كلمة (قرأتُ) مثل (التهمتُ) ، لوجدنا أن جملة (التهمتُ الكتاب) ، تتضمنُ استبدال (قرأ) بـ (التهم) وهذا الاستبدال يتضمن عنصر تشابه بين فعل القراءة وفعل الالتهام ، لكنه من ناحية أخرى يتضمنُ تمايزاً بين الوسيلتين ، وهذا ما يضعنا في قلب الاستعارة ، أما لو قلنا (قرأتُ العلم) ، فإن عملية الاستبدال تتجه إلى معطى مجاور أو مماس للكتاب ، وهو في هذهِ الحالة (العِلم) دون أن تتضمن فكرة المغايرة الكلية والتمايز التام ، وهذهِ هي الكناية))[١] .

إن دراسة ياكوبسن هذهِ مع تأكيدها على دراسة الفنون البلاغية بطريقة حديثة تعتمد معرفة آليات تكوين الخطاب ، فإنها تسلط الضوء وبشكلٍ مباشر على إبراز التناقض والاختلاف الحاصل بين قطبي البلاغة الكبيرين (الكناية والاستعارة) ، ((لأن معظم التحديدات البلاغية السابقة على هذا التمييز كانت تهتم بالعناصر المشتركة في كل الصيغ المجازية أكثر من دراستها لملامح الاختلاف الجذري بينها))[٢] .

ويبدو ذلك واضحاً عند تتبع إجراءات البلاغة القديمة فقد داخلت تلك البلاغة منذ أرسطو حتى اليوم ((بين الكناية والمجاز المرسل وأدرجتهما ضمن تنوعات الاستعارة بعد أن أعطتهما أسماً كبيراً هو المجاز))[٣] ، وقد بيّن د.صبري حافظ ، أن هذا التداخل طبيعي ، ((لأن معظم هذهِ الصيغ المجازية تنطوي على مبدأ أساسي مشترك وهو الاستعاضة عن شيء

---

(٢) الاستعارة عند جاكوبسن ، محورا الانتقاء والتأليف (بحث) : ٥٤-٥٥ .

(٣) القصة العربية والحداثة : ٩٢ .

(١) الاستعارة عند جاكوبسن محورا الانتقاء والتأليف (بحث) : ٥٥ .

بشيء آخر إرهافاً للمعنى أو توسيعاً لأفقهِ الدلالي))[١] ، إلا أن دراسات ياكوبسن حول آلية إنتاج الخطاب كان لها فضل التمييز بين هذهِ الأشكال البلاغية ، فقد أدرج المجاز المرسل ضمن باب الكناية بوصف الكناية تنطوي على المجاز المرسل وذلك لاشتراكهما في العلاقة الاقترانية نفسها [٢] ، كما أدرج التشبيه تحت باب الاستعارة لأنها تقومُ على التشبيه وتنطوي على الآليات نفسها[٣] ، وبذلك يكون ياكوبسن قد اختزل الوجوه البلاغية في علاقتي التشابه والتجاور اللذين يمثلان عنده محوري الاختيار والتأليف .

وقد أثارت مسألة إدراج التشبيه ضمن محور الاستعارة نقاشاً بين النقاد ، فالمسألة تبدو غير مسلّم بها عند الجميع ، ولاسيما أن بعضهم قد أدخله ضمن محور الكناية لانطوائهِ على كثيرٍ من العناصر الاقترانية[٤] ، بل إن (نورثروب فراي) ، قد جعله نقيضاً للاستعارة[٥] ، والتناقض الذي أقامه (فراي) بين التشبيه والاستعارة قد يصل كما يرى صبري حافظ ، إلى درجة التناقض الذي نادى به ياكوبسن بين الكناية والاستعارة[٦] ، ومع أن صبري حافظ لا يميلُ إلى رأي (فراي) ، إلا أنه برّر ما ذهبَ إليه بأن ((عملية التماثل التي ينطوي عليها التشبيه يمكن أن تتم على المحور السياقي في نفس قدر إمكانية وقوعها ضمن نطاق المحور الترادفي أو الاستبدالي))[٧] ، فالمشابهة إذن كلمة يكتنفها الغموض، فهي عنصر مشترك قد يُشارُ به إلى علاقة تشابه بين أشياء غير متشابهة ، أو قد يشار بهِ إلى

---

(٢) القصة العربية والحداثة : ٩٢ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٩٥ .

(٤) ينظر : المكان نفسه .

(٥) ينظر : المصدر نفسه : ٩٥-٩٦ .

(٦) ينظر : تشريح النقد (محاولات أربع) : ٢٠٥ وما بعدها .

(٧) ينظر : القصة العربية والحداثة : ٩٦-٩٧ .

(١) ينظر : القصة العربية والحداثة : ٩٨-٩٩ .

أشياء ذات خصائص مستمدة من التجاور بوصفهِ آلية تقوم على ربط الجزئي بالكلي[١] ، فالتشبيه يقع وفقاً لما عرضه صبري حافظ على طول الوتر المشدود بين الكناية والاستعارة، ووجد أن التشبيه يقترب من الاستعارة أكثر ، ولاسيما عند الانتقال من التشبيه البسيط إلى التشبيهات البليغة والتمثيلية ، كما أنه يعتمد عملية التماثل أكثر من اعتماده العلاقات السياقية على الرغم من إفادتهِ منها[٢] ، ويبدو أن التشبيه ذو أساس بنيوي ودلالة معنوية، ولا يجوز الخلط بينهما، وبالنظر إلى هذين الأساسين يتم تقريبُهُ من الكناية في منظور، ومن الاستعارة في منظور آخر ، فبالنظر إليه من ناحية أساسه البنيوي يقربه من محور الاستعارة، بل هو أحد تجلياتها البدائية ، أما بالنظر إليه من الناحية السياقية فإنه يعتمد على المحور السياقي والعلاقات الاقترانية ، وبحسب صبري حافظ ، فإن اعتماد (فراي) على الدلالة المعنوية للتشبيه أدى به إلى أن يجعله نقيضاً للاستعارة[٣]، لكن هذهِ الوجهة في إيجاد التناقض بين التشبيه والاستعارة قد عُورضتْ بأدلةٍ كثيرة، جعلت من التشبيه قسماً ثانوياً من الاستعارة بوصفها تنطوي عليه ، فالاستعارة قائمة على محور التشابه، لأن الذهن لابدّ أن يمرَّ بالتشبيه حتى يكوّن الاستعارة .

انفتاح النظرية :

لقد سبق أن أشرنا إلى أن منطلقات ياكوبسن في نظريتهِ التي ميّز فيها بين محوري الانتقاء والتأليف كانت تنطلق من مدخل لساني يستندُ إلى ثنائية دي سوسير في التبادل (PARADGMTIC) ، والتتابع (SYNTAGMATIC) ، فالاستعارة تتمثل في محور الانتقاء القائم على التبادل ، في حين تتمثل الكناية في محور التأليف المستند إلى المجاورة والتتابع. وقد وسّع ياكوبسن من هذهِ النظرية من خلال انفتاحهِ على بقية الخطابات التي تسيطر عليها الاستعارة والمجاز المرسل، وقد أدى انفتاحه على هذهِ الخطابات إلى أن ((يفتح الباب

---

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٩٨ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٩٩ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ١٠٠ .

للعبور من اللسانيات إلى علم الأدلة، إذ من الضروري في الواقع أن يوجد مستويا اللغة المتمفصلة في الأنظمة الدلالية الأخرى غير اللغوية))[١] ، مثل نظام الملبس والمأكل والأنظمة الإشارية الأخرى، ((ففي نظام الملبس مثلاً تتمثل اللغة (أو التبادل) ، في قطع الثياب المختلفة التي لا يمكن لأي عضو من أعضاء الجسد استبدالها ببعضها دون أن يتمكن من ارتدائها في وقت واحد، أي أنه مضطر لاختيار واحدٍ منها فقط ، في حين يتمثل الكلام (أو التتابع) في مجموعة الثياب التي ترتديها مختلف أجزاء الجسم في وقتٍ واحد))[٢] ، بل توسع هذا الانفتاح في النظرية الياكوبسونية ليشملَ مجالات عدة، وبخاصة بعد أن بيّن ياكوبسن الفرق الجوهري بين نمطي المجاز الكبيرين (الكناية والاستعارة) ، مما جعله يُصنفُ المظاهر الحضارية والنشاطات الإبداعية والثقافية إستناداً إلى هذا التمييز ووفقاً للخاصية التي تطغى على ذلك النشاط ، ففي مجال الفن نجد ياكوبسن قد عدّ المسرح والدراما نشاطاً استعارياً يتمثلُ بالتوليف (MONTAGE)، ونشاطاً كنائياً يتمثلُ بأسلوب اللقطة القريبة أو المكبرة ، وفي مجال الأدب فإن الشعر ذو طبيعة استعارية تستندُ وتقوم على التشابه، في حين نجد أن طبيعة النثر التجاورية تكون كنائية، مع ملاحظة وجود تمييز في الشعر بين استعارية القصيدة الغنائية ، وكنائية القصيدة الملحمية ، يرافقهُ وجود تمييز نثري عن طريق هيمنة النشاط الاستعاري على الأدب الرومانسي والرمزي، وفي المقابل يهيمن النشاط الكنائي على الاتجاه الواقعي، وفي مجال السحر فإن نمطي السحر اللذين سمّاهما فريزر (سحر المحاكاة) والذي يمتاز بطبيعة استعارية لأنه يقوم على المشابهة، والآخر (السحر التجاوري) فإنه ذو خاصية كنائية، لأنه يقوم على أساس الاتصال، وفي مجال الرسم فإن التكعيبية ذات طابع كنائي، لأن الموضوع فيها يتحول إلى مجموعة من المجازات المرسلة في حين تكون السريالية ذات طبيعة استعارية ؛ لأنها تقوم على آلية الاستبدال، فيُسْتَبْدَلُ النسق السائد بنسق مغاير، أما في مجال تأويل الأحلام عند فرويد فإن التكثيف فيها

(١) مبادئ في علم الأدلة : ٩٥ .

(٢) الاستعارة عند جاكوبسن ، محورا الانتقاء والتأليف (بحث) : ٥٤ .

يشير إلى نمط الكناية في عمل الحلم، في حين يشير التماهي إلى نمط الاستعارة[١]، وقد أوضح دايفد لودج تصور ياكوبسن السابق وبيّن أهم سماتِهِ في مخطط مهم يُسهمُ وبشكل كبير في توضيح مفهوم الاستبدال والمجاورة، وقد ترجمه وأفاد منه د.صبري حافظ على وفق الآتي[٢] :

الاستعارة	الكناية
نسق	سياق
تماثل	تجاور
اختيار	توليف
استبدال	إسقاط ونسج
منطق جدلي	منطق صوري
توكيد الهوية	عرضية المشابهة
استقلال بنائي	اعتماد بنائي
اضطراب تجاوري	اضطراب تماثلي
عيب نسجي	عيب اختياري
تزامن	تتابع
تراكب المجال	تطابق المجال
تخصيص	تعميم
مسرح	فيلم
مونتاج	لقطة قريبة
رمز	تكثيف
اندماج	إزاحة
سريالية	تكعيبية
سحر تماثلي	سحر مُعدّ
شعر	نثر
غنائية	ملحمية
رومانسية ورمزية	واقعية
أسطورة	نص واقعي

محورا الانتقاء والتأليف، (الاستبدال والمجاورة)بين التراث النقدي، ونظرية ياكوبسن:

(١) ينظر : أساسيات اللغة : ١٣٧-١٤٤ .

(٢) David Lodge , The Modes of Modern Writing , P.80 ، وينظر : القصة العربية والحداثة ، ١١٣-١١٤ .

تهدف هذهِ الفقرة إلى إبراز مواطن الالتقاء بين التراث النقدي ، ونظرية رومان ياكوبسن (ROMAN JAKOBSON) ، حول آلية اشتغال محوري الاستبدال والمجاورة أو الانتقاء والتأليف والمتمثل بقطبي المجاز (الكناية والاستعارة).

ففي الوقت الذي ركزت فيه نظرية ياكوبسن على إبراز التناقض بين الاستعارة والكناية بوصفهما نمطين مهمين في إنتاج الخطاب مما جعل عملية الاتصال اللغوي تقوم على التمييز بين محوري العلاقات التبادلية والسياقية، نجد عبد القاهر الجرجاني ، من أوائل النقاد الذين اكتشفوا التعارض بين (الكناية والاستعارة)، ((على أساس أنهما يُنتجان وفق مبدأين بنيويين متناقضين))[١] ، يستندُ كلٌ منهما إلى آلية مغايرة في إنتاج الخطاب، إذ تقوم الكناية على الإرداف والتوالي ، فالمعنى المراد لا يُذكرُ بلفظهِ الوضعي، ولكن يجيءُ المتكلمُ ((إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ، ويجعلهُ دليلاً عليه))[٢] ، والاستعارة كذلك فهي عند عبد القاهر تقوم على المحور الاستبدالي ((بل لقد اكتشف الجرجاني منذ وقتٍ مبكر ، انتفاء العلاقات الإقترانية في الاستعارة ووقوعها في نطاق أقرب ما يكون إلى المحور الإستبدالي))[٣] ، بل ظهر ذلك صريحاً عند ابن رشد (٥٩٥هـ) وهو يدرس الاستعارة فقد قال: ((النوع الثاني من التغيير [...] يسمى [...] الإبدال، وهو الذي يسميه أهل زماننا بالاستعارة))[٤].

إن استناد النظريات النقدية المعاصرة إلى مرجعيات تراثية لا يلغي أهمية هذهِ النظريات بقدر ما يُحفِّز القراءة الواعية والمنفتحة التي تفضي إلى قراءة التراث النقدي بمفاهيم غربية، وقراءة المناهج الغربية بمفاهيم تراثية، كما أنه يؤكد إحاطة النقد العربي بقضايا الأدب

---

(١) القصة العربية والحداثة : ٩٣ .

(٢) دلائل الإعجاز : ٦٦ .

(٣) القصة العربية والحداثة : ١٥٤ .

(٤) تلخيص الخطابة : ٥٣٢ .

في الماضي، والحاضر، وإذا ما وقع أن النقد العربي الحديث ، قد استعان ببعض المناهج الغربية ، فذلك لا يعني أن التراث النقدي قد سكت عنها بل يدلُ على أن الناقد العربي المعاصر قد قصّر في فهم ذلك التراث، ولم يمتلك من النضج ما يسمح له باكتشاف كل أبعادهِ، إلا أن ذلك لا يعني الدعوة إلى الاكتفاء بالتراث ورفض كل ما هو دخيل بأسلوب فكري متعالٍ، ولاسيما بعد دخول النقد العربي الحديث في مرحلة المثاقفة التي منحتهُ إمكانيات جديدة لشحذ أدواتهِ المنهجية، وتجديد رصدِهِ النظري كما أن المقارنة بين النقدين العربي والغربي تستهدفُ إيجاد مشروعية ثقافية لاستلهام النظريات النقدية الغربية ، بل إن تأمل مظاهر إنتاج الخطاب تُعدُّ إضافة مهمة قام بها الدرس النقدي الغربي .

إن هذهِ النظرة في فهم التراث ولاسيما إنجازات عبد القاهر الجرجاني النقدية ، تدعو إلى قراءة التراث بشكلٍ جديد ، في ضوء الدراسات النقدية المعاصرة لإيجاد مناطق التواشح والإستفادة المعرفية فيما بينها مما جعل محمد مندور يقول : إن ((منهج عبد القاهر، هو المنهج المعتبر اليوم في العالم الغربي [...] ولكن لسوء الحظ لم يفهم منهج عبد القاهر على وجههِ، ولا استغل كما ينبغي))[١] .

وقد وجدنا مثل هذهِ الدراسة عند كمال أبو ديب ، في بحثِهِ الذي يحملُ عنوان: (أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي)، وذلك ضمن معطيات جديدة ذات منطلقات بنيوية وألسنية تجمعُ بين التراث النقدي المتمثل بتصورات عبد القاهر الجرجاني فيما كتبهُ حول آلية اشتغال الأنماط البيانية (الاستعارة، الكناية، المجاز المرسل)، وطريقة التواشج فيما بينها رابطاً ذلك مع نظرية رومان ياكوبسن، بوصفها ((واحدة من أبرز النظريات المطروحة في النقد العالمي حول آليات التشكيل الفني))[٢] ، من خلال تركيزها على إبراز ((دور علاقتي المشابهة والمجاورة، والنمطين البلاغيين اللذين يستندان إليهما، الاستعارة، والمجاز المرسل، الذي تكون العلاقات فيه

(١) النقد المنهجي عند العرب : ٣٣٩ .

(١) أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي ، (بحث) ، د.كمال أبو ديب ، مجلة الأقلام ، ع٤ ، نيسان١٩٩٠ ، ٨ .

من نمط الجزء– الكل، أو السبب– المسبب، أو غيرهما))[١] ، وقد أخذ أبو ديب بتطبيق قراءتهِ لأنهاج التصور لدى الجرجاني على مقاطع شعرية اقتبسها لشعراء معاصرين مثل: بدر شاكر السيّاب، وأدونيس، وسامي مهدي، وعبد المعطي حجازي، ومحمود درويش وغيرهم ، قاصداً من وراء ذلك أن يثبت أن تمييزات الجرجاني قد قدمت سلسلة من العمليات التصويرية والتجليات اللغوية تبدو في نظر أبو ديب ((قابلةً لأن تكون مفتاحاً لعمل تحليلي من نمط جديد للنص الشعري وأنهاج تكوينهِ وتشكيلهِ))[٢] ، وقد قسم أبو ديب الشعر وفقاً لتصور الجرجاني الذي يتموضع حول نمطي إنتاج الخطاب (الاستعارة والكناية) وما ينطويان عليه من التشبيه والمجاز المرسل، إلى شعرٍ يقومُ على التشكيل الاستعاري مستنداً إلى محور الاستبدال، وشعر يقوم على التشكيل الكنائي الذي يستند إلى تأدية المعنى ومعنى المعنى، وشعر التشكيل التجاوري الإلصاقي الذي يقوم على ما يعرفُ بالمجاز المرسل كما هو الحال لدى ياكوبسن، وشعر التشبيه بكل فروعهِ فضلاً عن شعر التمثيل[٣] .

وقد أوضح أبو ديب صنيعه هذا بقوله: ((وإنما افعل ذلك لكي تتضح من جهة طبيعة التطوير الذي أقوم به لمقولات الجرجاني الأصلية، ولكي تكون العملية النقدية نفسها أكثر وضوحاً وتماسكاً من جهة ثانية، ثم إن لمثل هذا التحديد أثاراً هامة على المقارنة التي ستتم بين عمل الجرجاني وصيغتهِ الأصلية ، وفي الصيغة التي أشتقها هنا منه، وعمل رومان ياكوبسن))[٤] .

ثم بين أبو ديب، أن نص السيّاب الذي اقتبسهُ من قصيدتهِ (المسيح بعد الصلب) ، ((يكاد يكون [...] النموذج الكامل لتطور العملية الاستعارية وتوسعها ، من مستوى

---

(٢) المصدر نفسه : ٨–٩ .

(٣) المصدر نفسه : ١٢ .

(٤) ينظر : المكان نفسه .

(١) أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي : ١٢ .

الصيغة اللغوية المحدودة إلى مستوى التصور الشمولي ، الرحب ، وبهذا التطوّر والتوسع يُصبحُ النصُ كله استبدالاً استعارياً متين الحبك))[١] .

وكذا الحال مع نص أدونيس في قصيدة (أغاني مهيار الدمشقي) ، بوصفها قائمة على منهج التصوير الاستعاري فهي ((خلاصة عملية تماهٍ ، وتقمص استعارية ، تقومُ بها الأنا المنتجة للنص في علاقاتها بالأنا الشعرية ، وبالأنا – العالم))[٢] .

أما نص سامي مهدي : (حاشية الأرض) ، فقد ذكره مثالاً على حالة التطوير التي يصلُ فيها ((التشابك بين النهج الاستعاري ، والنهج المجازي التجاوري ، درجة بالغة التعقيد))[٣]، إذ يبدأُ النصُ من بؤرة تصورية استعارية، ثم يتقدم أو يتنامى على محور مغاير للمحور الذي بدأ التشكيل عليه عندما تنتقلُ حركة النص من المحور الاستبدالي إلى محور علاقات المجاز الإلصاقي التجاوري[٤] ، كما ذكر أبو ديب نصاً مقتبساً من قصيدة محمود درويش: (لحن غجري)، بوصفهِ أنموذجاً ((لتداخل أنهاج التصور والتشكيل في النص الشعري الواحد))[٥] فضلاً عن نص مقتبس من قصيدة: (عاشقان) ، لعلي جعفر العلاق فهو ((يجلو النهج الكنائي في صيغة مزيدة له، هي تلك اللحظة التي يندغم فيها بالنهج الاستعاري في ومضة شعرية خاطفة تضفي على النص بأكملهِ غلالة شفافة من الوهج الناعم، وتوحد بين محاور نموه وأنهاج التصور المتوازية، أو المتقاطعة أحياناً فيهِ [...]، لكن النص يتنامى عن طريق عملية إزاحة تصورية كنائية الطابَع تدخل فيها جزيئات تترابط بعلاقات المجاز المرسل الإلصاقي))[٦] .

---

(٢) المصدر نفسه : ١٤ .

(٣) المصدر نفسه : ١٥ .

(٤) المصدر نفسه : ١٦ .

(٥) ينظر : المصدر نفسه : ١٧ .

(٦) المصدر نفسه : ٢٠ .

(١) أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي: ٢١-٢٢ .

لقد أوضحَ أبو ديب أنه أراد بعملهِ هذا أن يُبّينَ ((أن هذهِ النصوص شعرية أولاً ، وأن أنهاج التصور والتشكيل فيها تشمل التناول المباشر ، أي تأدية المعنى بدلالة اللفظ وحده ، بلغة الجرجاني، كما تشملُ تأدية معنى المعنى أو الدلالة الثانية للمعنى بوجوهها المختلفة : الاستعارة ، الكناية ، التمثيل ، المجاز الإلصاقي التجاوري... الخ، وكثيراً ما تتداخل هذهِ الأنهاج في النص الشعري الواحد))[1] . وقد بيّن أبو ديب في موضع آخر من أبحاثهِ أن هذا التداخل عنصر مهم في توليد الشعرية ، لذا فقد ركزت عليه الدراسات النقدية المعاصرة ، ولاسيما دراسات ياكوبسن بوصفهِ ((أبرز من أسهموا في تأسيس هذا الربط الوجودي بين الشعرية والاستعارية على أساس لغوي صرف))[2] فقد ميّز ((بين علاقتين في عملية الخلق الفني، هما الاستعارة والكناية، رابطاً بين الاستعارة والشعر ، وبين الكناية والنثر ، دون أن يحصر أياً منهما حصراً مطلقاً بأحد هذين النمطين من الإنتاج الفني))[3].

ويبدو أن هدف (أبو ديب) من إيرادهِ لهذهِ الأمثلة هو إرادة إثبات أن تصورات عبد القاهر النقدية تخترقُ الأزمنة لتُصبحَ أداةً ناجعة لمقاربة النص الشعري الحديث ، وللوصول إلى جعل التراث متمثلاً بعبد القاهر الجرجاني ، جزءاً من الحاضر النقدي، لذا لجأ أبو ديب إلى المقارنة بينهُ وبين ياكوبسن في نظريتهِ حول آلية إنتاج الخطاب الأدبي، وأبو ديب بصنيعهِ هذا لا يُلغي المناهج أو النظريات النقدية الغربية بقدر ما يُبشرُ بها وبأهميتها.

أ- دراسات غربية:

١. كتاب: (**الاستعارة والمجاز المرسل / ميشال لوغورن**)[*]

من الكتب التي تأثرت بأفكار ياكوبسن، كتاب : الاستعارة والمجاز المرسل (SEMANTIKUDE LAMETAPHORE TDELA METONYMY) وهذا الكتاب من تأليف : ميشال لوغورن (MICHEL LEGUERN) وقد يترجم في العربية إلى

---

(٢) المصدر نفسه : ٢٣ .

(٣) في الشعرية : ١٢٩ .

(٤) المكان نفسه .

: (علم دلالة الاستعارة والكناية) وهو يُعدّ واحداً من الكتب التي أسهمت في قيام البلاغة الغربية المعاصرة من رقدتها التي كادت أن تكبّل حيويتها وتضيّق من فاعليتها ، وبخاصةٍ أن صاحبه كان قد ((إستفاد من العلوم اللغوية الحديثة ولاسيما الألسنية وعلم الدلالة ليستخدمها في حقل الأسلوبية التطبيقية ، فاتسمت تجربتُهُ بالحداثة والعمق والوضوح))[١] .

يحيلُ عنوان الكتاب على إشكالية تتعلق بمدى مطابقة لفظة (METONYMY) ، للترجمة العربية ، فهي في العربية تحيلُ على معنى الكناية ، إلا أن معنى اللفظتين كوجهين بلاغيين لا يتطابقان أبداً ، لذلك اعتمدت المترجمة حلا صليبا لفظة (المجاز المرسل) ، وهذهِ الترجمة ، كما يقول صبحي البستاني على الرغم من ((أنها أفضل من لفظة (الكناية) ، تبقى ناقصةً هي الأخرى في تأدية المعنى الحقيقي المطلوب))[٢] .

ووجه النقص هنا يأتي من عدم شمولية هذا اللفظ (METONYMY) لجميع علاقات المجاز المرسل ، لأن الغربيين يعزلون علاقتي المجاز المرسل (الكلية والجزئية)، تحت مصطلح آخر هو (SYNECDOCHE)، ومن ثم فإن لفظة (METONYMY) عندهم تشملُ جميع علاقات المجاز المرسل ، سوى هاتين العلاقتين ، لذا نجد المترجمة في هذا الكتاب كانت تستعمل دائماً لفظة (SYNECDOCHE) ، التي تحيلُ على علاقتي (الكلية والجزئية) ، وتضعهما تحت أسم (مجاز الكلية)[٣] ، وهو استعمال موفق ودقيق ، لأن مجاز (الكلية) يقوم على ذكر الجزء وإرادة الكل أو بالعكس[٤] .

(*) كتاب : الاستعارة والمجاز المرسل ، وهو من تأليف ، ميشال لوغور ، ترجمة : حلا صليبا ، ومراجعة: هنري زغيب، وتقديم صبحي البستاني ، منشورات : عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٨٨م .

(١) الاستعارة والمجاز المرسل : ٧ .

(٢) المصدر نفسه : ٩ .

(١) ينظر : الاستعارة والمجاز المرسل: ٣١ ، ٤٠ ، ٤٨ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٤٠ .

إن دراسة لوغورن هذهِ كانت قد أفادت كثيراً من نظرية ياكوبسن وأبحاثهِ ولاسيما فيما يتصل بآلية إجراء الإستعارة والكناية ، لذا نجد لوغورن يقول ((أنني التقيتُ وآراء جاكوبسون (Jakobson) حول الاستعارة ، ومهمة اختيار الألفاظ))[١] ، كما أكد لوغورن ((ملاءمة وصلابة ومتانة نظرية جاكوبسون))[٢] بل أراد لدراستهِ هذهِ ((أن تكون امتداداً لدراسات فريج Frege ، وجاكوبسون Jakobson))[٣] ، ولاسيما في مجالها التطبيقي ، لذا فهو يتفق مع رأي ياكوبسن بأن ((الصيغ المجازية يمكن أن ترتد غالباً إلى فئتين كبيرتين الاستعارة والمجاز المرسل))[٤] ، أي الاستعارة والكناية في المفهوم الغربي .

إن هذا الإجراء الذي قام بهِ لوغورن يتلاءم مع محاولة ياكوبسن في إبرازهِ التناقض والاختلاف الحاصل بين قطبي البلاغة الكبيرين (الاستعارة والكناية) ، خلافاً للتحديدات البلاغية السابقة على هذا التمييز ، حيثُ كانت تهتم بالعناصر المشتركة بين الصيغ المجازية أكثر من تركيزها على ملامح الاختلاف بينها .

وقد حدد لوغورن المجاز المرسل كما ورد في قاموس (ليتريه) بأنه ((لفظة بلاغية ، وصورة نضعُ بواسطتها كلمة مكان أخرى توحي بدلالتها))[٥] ، وقد أدرك لوغورن من هذا التعريف أن المجاز المرسل تشترك فيه جميع الصور البلاغية بما فيها مجاز الكلية الذي يعود إلى المجاز المرسل فهو نوعٌ من أنواع المجاز المرسل[٦] .

كما عرض لوغورن لنظرية ياكوبسن المتمثلة في ثنائيتهِ حول محوري الاختيار والتأليف التي هيمنت على أساليب الخطاب الأدبي وطرائق إنتاج الكلام بقيامها على علاقتي التماثل

---

(٣) المصدر نفسه : ٢٦ .

(٤) المكان نفسه .

(٥) المصدر نفسه : ٢٧ .

(٦) المصدر نفسه : ٣١ .

(١) الاستعارة والمجاز المرسل: ٣٢.

(٢) ينظر : المكان نفسه .

والتجاور ، مبّيناً أن الاضطراب الكلامي (الحبسة) الذي أشار إليه ياكوبسن إما أن يصيب القدرة على الاختيار والاستبدال أو التجاور والربط ((فالآفة الأولى تقوم بإتلاف وظائف ما وراء اللغة في حين أن الثانية تضعف القدرة على ضبط مراتب الوحدات اللغوية ، إن علاقة التماثل محذوفة في النموذج الأول ، وعلاقة التجاور محذوفة في النموذج الثاني ، فتصبح الاستعارة غير ممكنة في حال وقوع اضطراب في التماثل ، ويصبح المجاز المرسل غير ممكن في حال وقوع اضطراب في التجاور))[١] .

إن نظرية ياكوبسن على وفق فهم لوغورن تفسحُ المجال ((لتأسيس نظرية ألسنية خاصة بالاستعارة ، وبالمجاز المرسل ، تتيح إعادة تركيب علم دلالة يكون مترابطاً ومرناً في آن واحد))[٢] ، كما أكد لوغورن أهمية التصور العقلي في علاقة التجاور التي يستند إليها المجاز المرسل (الكناية) فالتجاور يقوم على علاقة خارجية كما يرى ياكوبسن[٣] ، وهذهِ العلاقة الخارجية أطلق عليها لوغورن تسمية (المرجع)[٤] ، فالعلاقة المجازية بين الكتاب وأسم مؤلفهِ ، قائمة على التجاور ، حيثُ أن استعمال أسم المؤلف للدلالة على الكتاب تتم بفعل انزلاق المرجع وانتقالهِ من الشيء إلى ما يجاوره ، فالترتيب المعنوي لم يتغيرْ ولكن المرجع انتقل من المؤلف إلى الكتاب[٥] ، وفي المثال الذي ذكره لوغورن : (كانت أصواتٌ تتشاجر)[٦] ، فإن علاقة الأصوات مع الأشخاص علاقة تجاورية ، حيثُ لم يتغيرْ معنوياً محتوى كلمة (أصوات) ، ومن ثَمّ فإن استعمال هذهِ الكلمة للدلالة على أشخاص يتكلمون لم تؤدِ إلا إلى تغير

---

(٣) المصدر نفسه : ٣٦ .

(٤) المكان نفسه .

(٥) ينظر : المكان نفسه .

(٦) ينظر : المصدر نفسه: ٣٧ .

(١) ينظر : الاستعارة والمجاز المرسل : ٣٨ .

(٢) ينظر : المكان نفسه .

المرجع وبذلك تكون العلاقة بين الأصوات والأشخاص الذين يتكلمون هي نفس العلاقة بين المؤلف والكتاب قائمة على التجاور [١] .

كما أوضح لوغورن أن المجاز المرسل يتحدد بفارق استبدالي مغاير ، يقوم على استبدال اللفظة الخاصة بكلمة مغايرة ، إلا أن هذا يجعلنا نصطدم بتفكك عند اعتمادنا مبدأ الاستقلالية المتعلق بملكات الاختيار والتنسيق الخاصة بالمحور الاستبدالي والمحور الركني إلاّ أنه يعود ليقرر أن ما يجري هنا هو حالة خاصة لأنه يصطدم بتحديدات ياكوبسن التي ترى إسقاط المحور الاستبدالي على المحور الركني لتوليد الشعرية ، لأنها على علاقة ارتباط قوية تظهر في عملية الكلام[٢].

كما بيّن لوغورن أن المجاز المرسل قائم على الحذف ، وهو كما يرى سمة مشتركة في جميع حالاتـهِ ، فذكر السبب بدل النتيجة يعني حذف المعلول وبالعكس يعني حذف السبب ، وذكر الحاوي بدل المحتوى يعني حذف المحتوى ، مثل : (شرب كأساً) أي شرب محتوى الكأس ، وذكر مكان الصنع يعني حذف المصنوع ، ومثله الاشارة إلى الشيء (فالعَلَم) معادل دلالي عن (الوطن)[٣] .

ويفرقُ لوغورن بين المجاز المرسل ومجاز الكلية من جانب استنادهما إلى سمة الحذف ، فالأول قائم على الحذف دون الثاني ، إلا أنه أشار في النهاية إلى إمكانية شرح مجاز الكلية بالحذف[٤] .

كما عرض لوغورن لدراسة ياكوبسن التي وصفها بأنها هي التي أنشأت المقارنة بين المجاز المرسل والاستعارة وأدخلت عدداً من الوقائع التي كانت تطلق عليها البلاغة القديمة أسم مجاز الكلية في فئة المجاز المرسل وهذا يعني أن دراسة ياكوبسن هي التي ميّزت بين قطبي

---

(٣) ينظر : المكان نفسه .

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٥٣-٥٤ .

(٥) ينظر : المصدر نفسه : ٦١-٦٢ .

(١) ينظر : الاستعارة والمجاز المرسل : ٦٥-٦٦ .

البلاغة الكبيرين (الاستعارة والكناية) ، وداخلت في الوقت نفسهِ بين مجاز الكلية وفئة المجاز المرسل (الكناية)[١] .

ويبدو أن لوغورن يؤيد إجراءات هذا التداخل ويرى التمييز بين المجاز المرسل ومجاز الكلية أداة ثانوية ، ويلاحظ أيضاً عدم وجود حدود فاصلة ومحددة بين الفئتين ، ويخلصُ لوغورن طبقاً لـ (دمتريه) إلى أن مجاز الكلية هو نوعٌ من أنواع المجاز المرسل ، إذ يتم من خلالهِ إعطاء دلالة خاصة لكلمة تمتلك في معناها الحقيقي دلالة أكثر شمولاً أو عكس ذلك ، إذ تُعطى دلالة عامة لكلمة لا تتضمن في معناها الحقيقي إلا دلالة خاصة[٢] ، وقد أوضح لوغورن أن معظم الأمثلة التي ذكرها ياكوبسن في نظريتهِ حول المجاز المرسل هي مجازات كلية تقوم على ذكر الجزء بدل الكل ، وهذا ما أدى إلى دمج دراسة مجاز الكلية بالمجاز المرسل[٣] .

٢. كتاب : الصورة الأدبية / تأليف : فرانسوا مورو

ومن الكتب التي تأثرت عند دراستها للأساليب البيانية بنظرية (ياكوبسن) ، هو كتاب (الصورة الأدبية)[*] (L,IMAGE LITTERAIRE) لـ (فرانسوا مورو) (FRANCOIS MOREAU) ، فالمؤلف يشير في مقدمة الكتاب إلى أنه كان قد أفاد في

---

(٢) ينظر : المكان نفسه .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٦٦ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٦٧ .

ترسيخ أفكارِ من كتاب : (الاستعارةِ والمجاز المرسل) لـ (ميشال لوغورن) ، الذي صدر متزامناً مع تأليفهِ لهذا الكتاب(١) .

وبعد أن أوضح المؤلف مفهوم الصورة الأدبية شرع في بيان مسبباتها وهي : التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، والمجاز المرسل ، إذ بيّن أن الاستعارة قائمة على التشبيه فهي ((تخصص دال بمدلول ثانوي يرتبط بالمدلول الأساسي عن طريق المشابهة))(٢) ، كما أورد مورو تعريفات أخرى تبدو فيها الاستعارة قائمة على التشبيه ، ووفقاً للتعريف السابق فإن الدال المذكور يمثل أحد طرفي التشبيه ، ويرتبط بمدلول معنوي محذوف يجمعُ بينهما عنصر المشابهة ، فلكي تتكون الاستعارة ، فإن الذهن لابد أن يمرّ بالتشبيه للوصول إلى التعبير الاستعاري بعد أن يتم اختصار التشبيه وذلك بحذف أحد طرفيه(٣) .

في الباب الثاني من الكتاب الذي عنوانه (صور التجاور) يقيم المؤلف دراسة مهمة حول آلية إجراء الاستعارة والكناية والمجاز المرسل ، حيثُ بيّن أن النقاد يعطون المعنى نفسه لمصطلحي التشبيه والاستعارة في حين أنهم منقسمون في استعمالهم لمصطلحي الكناية والمجاز المرسل(٤).

إن هذا التباين في استعمال هذين المصطلحين يؤكد أن الغربيين يعزلون جميع علاقات المجاز المرسل تحت مفهوم الكناية (METONYMY) ، في حين يجعلون علاقتي الكلية والجزئية تحت مصطلح (SYNECDOCHE) ، وبذلك يمكن تسمية العلاقات التي تندرج تحت مصطلح (METONYMY) بالمجاز المرسل ، أما علاقتا (الكلية

(*) كتاب : الصورة الأدبية ، تأليف ، فرانسوا مورو ، ترجمة : د.علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع للطباعة والنشر ، دمشق ، ١٩٩٥م .

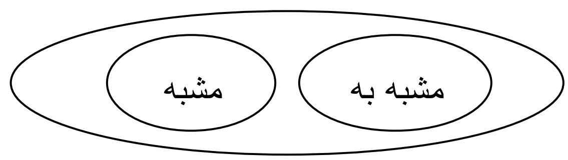
(١) ينظر : الصور الأدبية : ١٥ .

(٢) المصدر نفسه : ٣٨ .

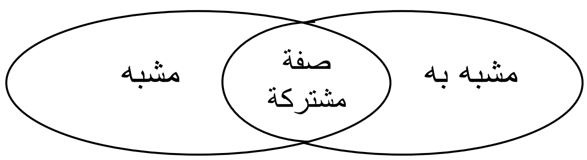
(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٣٩ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٦٩ .

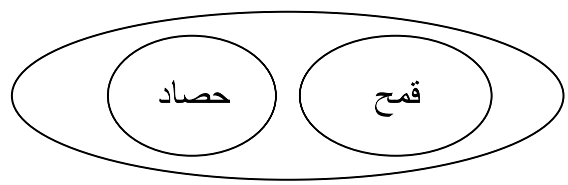
والجزئية) ، فتسمى بـ (مجاز الكلية) ، كما أوضح أن علاقة المشبه والمشبه به داخل الاستعارة تقوم على الاشتراك والتشابه في الصفة ، فكلٌ منهما يقعُ في دائرة ، ويتشابهان فيما بينهما بفضل صفة مشتركة ، في المقابل تكون علاقة المشبه والمشبه به في الكناية قائمة على التجاور ، حيثُ يقع المشبه والمشبه به في الكناية داخل الكل نفسه[١] وقد بيّن مورو ذلك عندما استعان بالخطاطات الآتية[٢] :



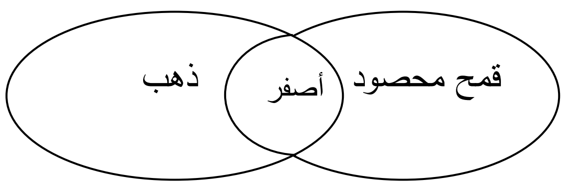
تجاور داخل الكل نفسه (الكناية)



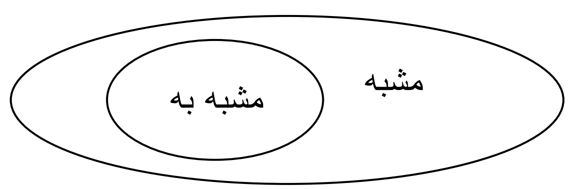
تقاطع المشبه والمشبه به بفضل صفة مشتركة



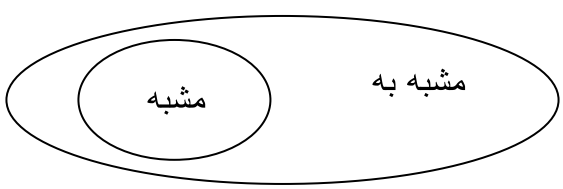
كناية



استعارة



تسمية الكل باسم الجزء (مجاز مرسل)

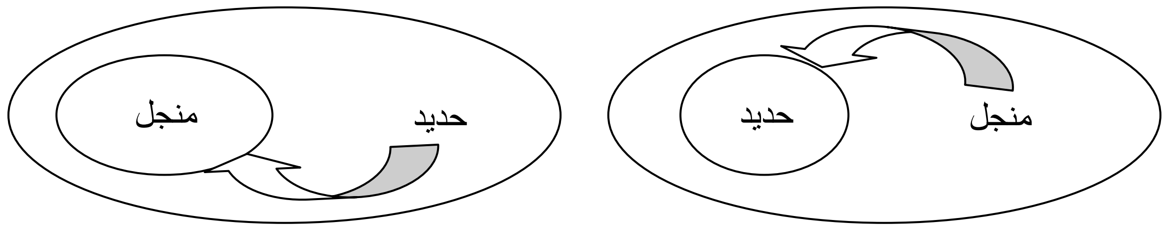


تسمية الجزء باسم الكل (مجاز مرسل)

---

(١) ينظر : الصورة الأدبية : ٦٩ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٦٩–٧١ .



فلفظة (حديد) تمثل الكل ، ولفظة (منجل) تمثل الجزء ، فمرةً يُسمى الكل باسم الجزء ، ومرةً يسمى الجزء باسم الكل ، وهذهِ آلية إجراء المجاز المرسل .

ثم عرّف مورو الكناية وفقاً لـ (نيروب) بأنها ((انتقالة من تصور إلى آخر ، يرتبط مضمونه مع التصور المعطى برابطة التجاور))(١) ، أما الاستعارة فهي كما ينقل عن (نيروب) : ((أسم شيء مطبق على شيء آخر بفضل سمة مشتركة تقربهما وتشابه بينهما))(٢) ، كما مرّ في المرتسم السابق ، وهو بذلك يقرر أن آلية إجراء الاستعارة ترتكز على التشبيه والمقارنة بين شيئين ، في حين تستند الكناية والمجاز المرسل إلى آلية التجاور .

ب- دراسات عربية:

١- تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)(*) ، د.محمد مفتاح

---

(١) الصورة الأدبية : ٧٢-٧٣ .

(٢) المصدر نفسه : ٧٣ .

انعكس التجديد الذي شهدتهُ البلاغة الغربية على بعض الدراسات العربية ، فقد تأثرت بعضُ هذهِ الدراسات المعاصرة بشكلٍ أو بآخر بالدراسات الغربية في طريقة تناولها للصيغ المجازية ، حيث داخلت بين الأنماط البلاغية (الاستعارة ، والكناية ، والمجاز المرسل) ، ولعل من هذهِ الدراسات العربية المهمة التي تناولت هذا التداخل بين الأساليب البيانية متأثرةً إلى حدّ ما بالدراسات الغربية هي دراسة (محمد مفتاح) ضمن مباحث كتابه : (تحليل الخطاب الشعري / إستراتيجية التناص) ، ولاسيما مبحث (الكناية والمجاز المرسل)[١] ، فقد بيّن – في الأمثلة التي ساقها – أن هناك تداخلاً بين الاستعارة والكناية حين قال : ((على أن الذي لاشكَ فيه أن هناك تداخلاً بين الاستعارة والكناية ، إذ الاستعارة تُعبّرُ بـ (س) عن (س) والكناية تحيلُ بـ (س) على (س) آخر ، للعلاقة الموجودة بين الطرفين ، غير أن الاستعارة تعبّرُ بمفاهيم ، والكناية تحيل بكيانات والاستعارة غالباً ما تكون تصورية ، في حين أن الكناية غالباً ما تكون مرجعية))[٢] ، وقد أوضح ذلك بمثالين :

– أهلكنا غلاءُ الأسعار .

– سعاد نؤوم الضحى .

فالأول استعارة ، والثاني كناية ، وقد تداخلا كما يرى محمد مفتاح ، وذلك باعتمادهما على الانتقاء ، باعتبار أنهما يبرزان بعض المقومات ، ويخفيان أخرى ، مع تركيز الكناية على الشيء المطلوب ، إذ يجوز أن نقول بدلاً من (نؤوم الضحى) (نؤوم الفجر أو العصر) ، لكن هذا هو التعبير الذي جاء عن العرب على أساس أن وقت الضحى هو وقت سعي نساء العرب في أمر المعاش[٣] .

(*) كتاب : تحليل الخطاب الشعري [إستراتيجية التناص] ، د.محمد مفتاح ، دار التنوير ، ط١ ، ١٩٨٥م.

(١) ينظر : تحليل الخطاب الشعري : ١١١–١١٧ .

(٢) المصدر نفسه : ١١٢ .

(١) ينظر : تحليل الخطاب الشعري : ١١٢–١١٣ .

كما أورد أمثلةً أخرى بَيّنَ فيها التداخل بين الكناية والمجاز المرسل ، مثل قولنا عن أمر ما (إنه يحتاج إلى دماغ كبير ينظرُ فيه)[١] ، فالنظرة الأولى ترى أن هذا مجاز مرسل باعتبار ذكر الجزء وهو الدماغ ، وإرادة الكل وهو الإنسان ، إلا أن هذهِ النظرة تبدو قاصرةً بالوقوف عند هذا الحد ، أما إذا تداعت المعاني واسترسلت باتجاه أفقي يقومُ على التجاور في نظام تتابعي ، فإن الأمر يختلفُ لأن ذلك يستدعي معنى آخر ((فإن المقصود ليس (دماغاً) بالمعنى الحرفي ، أو إنساناً ما ، ولكننا نعني إنساناً ذكياً ، فالذكاء هو بؤرة المقصود))[٢] .

كما ذكر أمثلةً أخرى من التراث البلاغي تمثيلاً للكناية عن النسبة وهي[٣] :

- ﴿**سُقِطَ فِي أَيْدِيهِمْ**﴾ [الأعراف: ١٤٩].
- الجودُ في منزلك .
- المجدُ بين ثوبيه .
- الكرمُ بين برديه .

وهذهِ الأمثلة في التراث البلاغي هي كناية عن نسبة ، إلا أنها تطرح عند تحليلها إشكالية كما يرى محمد مفتاح ، إذ إنها تركز على ذكر الجزء كما في (سُقِط في أيديهم) ، والمحل كما في (الجود في منزلك) ، لذا فهو يرى أنها ((من المجاز المرسل الذي من علاقاتهِ التعبير بالجزء عن الكل ، وبالمحل عن الحال))[٤] ، فهي تماثل إجراءات أمثلة المجاز المرسل مثل : (شرفني وجهُكَ)[٥] ، وبذلك يخلص إلى أن المجاز المرسل ((

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ١١٣ .

(٣) المكان نفسه.

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ١١٤ .

(٥) المكان نفسه .

(١) ينظر : تحليل الخطاب الشعري : ١١٤ .

يصيرُ حالةً خاصة من الكناية ، لأن كلاً منهما يحتوي على علاقة بين شيئين اثنين ، وإذا صح هذا ، فإن كثيراً من العلاقات المنسوبة إلى المجاز المرسل هي علاقات الكناية))(١) .

ويبدو أن هذهِ النظرة التي تتجهُ نحو التداخل بين آلية كلا النمطين (الكناية والمجاز المرسل) لها ما يسوغها ، نظراً لقيام كلا الأسلوبين على العلاقات الاقترانية السببية ، التي تستندُ إلى عملية تداعي المعاني بوصفها تقنية ناتجة عن تفعيل عنصر الخيال لدى المرسل ، ومن ثم ينعكسُ هذا التأثير على خيال المتلقي الذي يرصد هذا التداعي الذي يقوم على رصف وتجاور كلمات مختلفة في وحداتها التركيبية ، إلا أنها تتجاور فيما بينها لتأدية نفس المعنى باتجاه أفقي يشكلُ تجاور المعاني فيه العنصر الأساس في عملية الخلق الفني .

وهذا واضح فدلالة كلمة (المكتب) مثلاً ، بوصفهِ أثاثاً يدلُ على القاعة التي يوجدُ فيها ، قائمة على علاقة تجاورية بين شيئين اثنين ، فالنظرة الأولى ترى أن هذا مجاز مرسل يقوم على علاقة اقترانية بين المحل والشيء الحال فيه ، كما لا يمتنع أن يكون هذا كناية ((فإن كثيراً من العلاقات المنسوبة إلى المجاز المرسل هي علاقات الكناية))(٢) .

ومع وجود هذا التداخل ، نجد محمد مفتاح يقرُ في النهاية بوجود فوارق بينهما، وهذا ما استدركه بقوله: ((والحق أنه إذا كان هناك تداخل ، فإن هناك تبايناً أيضاً))(٣) ، ويتضح ذلك من الأمثلة التي ذكرها مثل: رعينا الغيث، وقرأتُ الغزالي (أي أحد كتبهِ)، ﴿وآتوا اليتامى أموالهم﴾ [النساء: ٢]، فهو يرى أن هذهِ الأمثلة تقومُ على المجاز ((إذ فيها خرقٌ للعادة التعبيرية واضح ؛ لأنه لا يصحُ رعي الغيث ، ولا قراءة الغزالي ، ولا إيتاء اليتيم أمواله))(٤)، ومعلومٌ أن الكناية قد يُرادُ بها المعنى الحرفي أيضاً ، وهذا غير واردٍ هنا .

---

(٢) المصدر نفسه : ١١٤–١١٥ .

(٣) المصدر نفسه : ١١٥ .

(٤) المكان نفسه .

(١) تحليل الخطاب الشعري : ١١٥ .

٢- شعرية المغايرة (دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السّيابَ) (*) ، د.إياد عبدالودود الحمداني .

تمثلُ دراسة د.إياد عبد الودود الحمداني ، واحدة من الدراسات التي رصدت الكناية في إطار تداخلها مع الأنماط البيانية الأخرى ، وذلك في كتابه (شعرية المغايرة) ، ولاسيما تحت مبحث (المحور التوفيقي)(١) ، فقد بيّن أن الكناية التي تستندُ إلى المحور التجاوري قد تتداخل مع الاستعارة التي تستند إلى المحور التبادلي ، وأوضح أن ياكوبسن لم يُشر بوضوح إلى اعتماد الاستعارة على محور المجاورة عاداً ذلك من الانتقادات التي وُجهت إلى نظريتهِ(٢) .

وأشار أيضاً إلى الدراسات النقدية التي تحدثت في سبل الالتقاء بين المجاز المرسل والاستعارة أو الاستعارة والكناية ، ولاسيما دراسات عبدالقاهر الجرجاني ، الذي وصف المجاز المرسل باللغوي ، وقرنه بالاستعارة ، على الرغم من أن علاقته غير المشابهة ، فقد أرجع الباحثُ صنيعَ عبد القاهر هذا في عدم الفصل بين المجاز المرسل والاستعارة ، إلى وعيه بقوة الصلة بينهما ، كما أن الإمعان في التجزيء قد يقيّد مسار القراءة النقدية(٣) .

إن دراسة الحمداني هذهِ تهدفُ إلى توظيف نظرية ياكوبسن حول محوري الاستبدال (الاستعارة) ، والمجاورة (الكناية) في مجال الدراسة التطبيقية عن طريق رصدهِ لوجود حالة من التخلخل الدلالي بين هذين المحورين بوصفهما يشكلان سمةً أسلوبية تصل إلى مراتب عالية من الشعرية بواسطة التخلخل الذي يحدث جراء حالة التأرجح الناتجة عن التداخل بين

(*) شعرية المغايرة (دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السياب) ، إياد عبد الودود عثمان الحمداني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٩م .

(٢) ينظر : شعرية المغايرة : ٦٦-٧٣ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٦٧ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٦٩-٧٠ .

هذين المحوريين (الاستبدال والمجاورة) ، وهذا يُنتجُ حالة من الدهشة والإثارة التي تعمل على توسيع مسافات التوتر [١] .

وتبدو هذهِ الدراسة متأثرة إلى حّدٍ ما بأفكار ياكوبسن والدراسات الغربية ، وانطلاقاً من كونها دراسة تطبيقية فقد ركزت على آلية إنتاج الخطاب ومحوري الانتقاء والتأليف بوصفهما قد ((وظفا في النقد التطبيقي على النصوص الإبداعية ، لما فيهما من التقاء مع فكرة تكوين العمل الإبداعي اللغوي))[٢] كما أن أهمية هذهِ الدراسة تأتي من اقترانها بالجانب التطبيقي ، وقد بين الباحث ، تداخل الأنماط التصويرية فيما بينها ، كما أشار إلى أن الاستعارة التمثيلية تقترب من مفهوم الكناية ؛ لأنها تحاول تشكيل عرف اجتماعي فهي تقوم على الرصف (المجاورة) ، المستند إلى المشابهة (الاستبدال)[٣] .

واستدرك الباحثُ على ما قاله ياكوبسن من أن الوظيفة الشعرية ((تسقط [...] مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف))[٤] ، مبيّناً أن التطبيقات التي أجراها على نماذج من شعر السيّاب ، في الصورة الاستعارية التمثيلية ، تثبتُ عكس ذلك ، إذ إن الوظيفة الشعرية تُسقط مبدأ التأليف (المجاورة) ، على مبدأ التماثل لمحور الاختيار (الاستبدال) ، ثم تعود إلى محور التأليف (المجاورة) منتهياً إلى أن مفهوم الشعرية الذي حاول ياكوبسن إثباته من خلال محوري الاستبدال والمجاورة ، ما هو إلا صورة من صور نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني[٥] ، مشيراً في الوقت نفسه إلى أنه ((لولا الظروف التي جعلت

---

(١) ينظر : شعرية المغايرة : ٦٧–٦٨ .

(٢) المصدر نفسه : ٦٧ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٧١ .

(٤) قضايا الشعرية : ٣٣ .

(٥) ينظر : شعرية المغايرة : ٧٢ .

نقادنا القدماء يصبون اهتمامهم في جو تفسير الخطاب لا إنتاجه ، لما كان لدراسة ياكوبسن في هذا المجال سوى فضل ضئيل))[١] .

وأخيراً أشار الباحثُ إلى إمكانية تحرك المحور التوفيقي باتجاه التداعيات الكنائية ، وهذا بدورهِ يُنشّط عنصرَ الخيال ويستقطبُ انتباه القارئ ، مما جعل هذهِ الدراسة تتسمُ بطابَع يستندُ إلى نظريات حديثة في كيفية تعاملها مع طرائق إنتاج الخطاب الأدبي[٢] .

---

(١) شعرية المغايرة : ٧٣ .

(٢) ينظر : المكان نفسه .

الفصل الثاني

تطوّر المفهوم (الرمـز)

تطور المفهوم (الرمز)

الرمز : (المفهوم والأثر)

تستندُ دراسة (الرمز) في هذا الفصل إلى فرضية قوامها أن الرمز إنما هو مرحلة من مراحل تطوّر (الكناية)، وهو قريبٌ جداً من الذائقة النقدية العربية ، والرمزُ إنما هو ردٌّ فعلٍ للتخلص من قيد التحليل اللغوي عند النقاد المعاصرين ، فهو ((إذن اكتشاف شعري حديث))(١) ، كما أن ارتباطه بالمتلقي وبمستوى الثقافة السائدة في الوسط الذي يظهرُ فيه يُقرِّبُ مفهومهُ كثيراً من الكناية ، بل إن الفرضية التي تقوم عليها دراستي – هنا – تبحثُ في أن الرمز إنما هو تطوّرٌ لمفهوم (الكناية) ، ولاسيما الكنايات التي تستندُ إلى المفردة لا التركيب .

إنّ علمَ الرموز يقومُ على الدراسة العلمية للرموز اللغوية بوصفها أدوات اتصال ، والرمزُ قديمٌ قِدَمَ الإنسان نفسهِ(٢) حيث يرى (كاسيرر) أن الإنسانَ حيوانٌ رمزي في لغاتهِ ، وأساطيرهِ ودياناتهِ ، وعلومهِ ، وفنونهِ(٣) . كما أن وصف الإغريق للإنسان بأنه حيوانٌ لغوي ليس امتهاناً للإنسان ، بل هو اكتشافٌ لأهمية اللغة ، فالإنسان – حسب هذه النظرة – صانعٌ للرموز(٤) وهذهِ الرموز هي إضافةٌ نوعية ((حيثُ ينتصبُ الرمزُ وسيطاً بين الكلمة والشيء ، فالكلمة ليست الواقع الخام [...] إنها الواقعُ مختزلاً في ذهن الإنسان))(٥) .

إنّ المنطلق التأريخي لمفهوم الرمز ذو جذورٍ قديمة وهي وثيقةُ الصلة بالشعائر الدينية ، كما أن لها ارتباطاً بالفنون الجميلة عموماً والشعر خصوصاً ، وهي ما تزال ذاتَ قيمة إشارية في المنطق والرياضة وعلم الدلالة اللغوية وهي في جميع هذهِ الاستعمالات متفقة على

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ١١٠ .

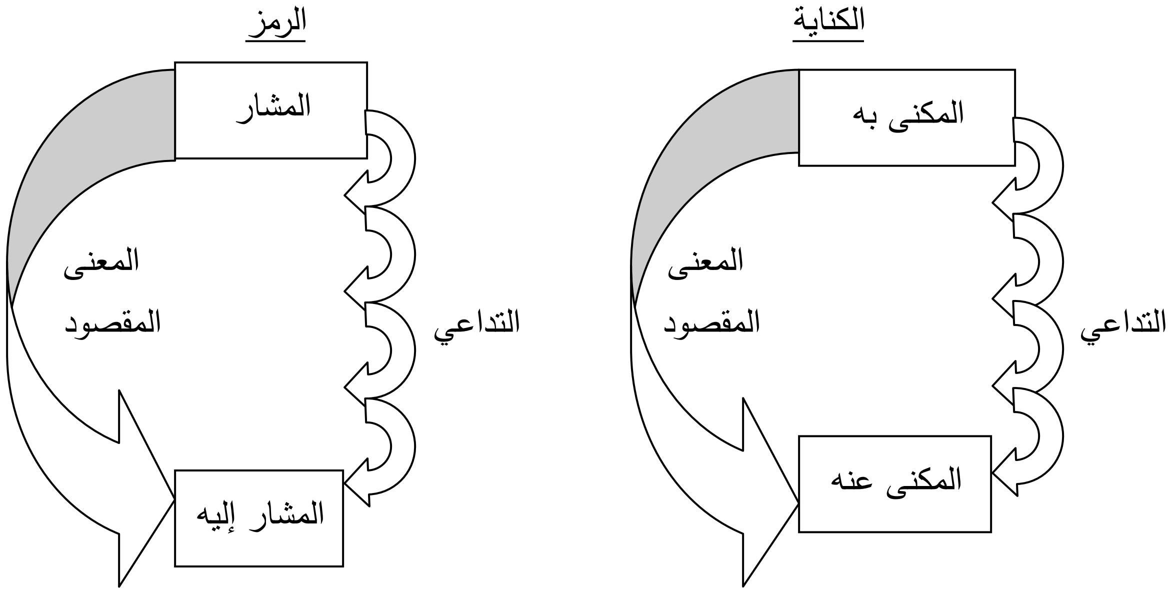
(٢) ينظر : الرمز في الشعر العربي ، دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السّياب : ٧ .

(٣) Tindal : The Literary Symbol P.5 نقلاً عن : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : ٣٥ .

(٤) ينظر : المعنى والكلمات : ٥ .

(٥) المصدر نفسه : ٦

أن هـذهِ الكلمـة تعنـي شـيئاً مـا يعنـي شـيئاً آخـر ، كمـا أنّ الفعـلَ الإغريقـي لكلمـة (Symbol) يشيرُ إلى أن فكرة التشابه بين الإشارة وما تشيرُ إليه هي عنصرٌ أصيلٌ في بناء الرمز(١) ، كما أن هذهِ الكلمة – بحسب هنري بير – مشتقة في أصلها من الفعل اليوناني الذي يعني (ألقى في الوقت نفسهِ) وهو يعني الجمع في حركةٍ واحدةٍ بين المشار والمشارِ إليه(٢) .



إن الرمزَ بمعناه العام يمكنُ النظرُ إليه بوصفهِ قيمة إشارية فهو ((إشارة أو تعبير عن شيء بشيء آخر))(٣) .

أما على مستوى الفهم اللغوي فيمكن اعتبار ما قاله أرسطو تنظيراً مهماً في هذا الجانب على أساس ((أن الكلمات المنطوقة رموزٌ لحالات النفس ، والكلمات المكتوبة رموزٌ للكلمات المنطوقة))(٤) ، وعلى الرغم من ذلك فإن الرمز في هذا المستوى ذو قيمة إشارية أيضاً(١) وهذا يعني أن الرمز قد يعتمدُ مستوى تداعي المعاني الذي تبحثُ فيه الكناية .

---

(١) ينظر : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : ٣٤ .

(٢) ينظر : الأدب الرمزي : ٧ .

(٣) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : ٣٥ .

(١) النقد الأدبي الحديث : ٤٢ .

كما أن قيمة الرمز في المستوى النفسي تتعلقُ بمدى دلالتهِ على الرغبات المكبوتة في اللاشعور[٢] ، أما الرمزُ بمعناه العام المستعملُ في الشعر والأدب فإنه يتخذُ ((وجهةً أكثر تعقيداً إذ يوحي عن طريق تداعي المعاني إلى محسوس أو مجرد))[٣] ، وهو بهذا المفهومُ يصبحُ ((تركيباً لفظياً أساسُهُ الإيحاء – عن طريق المشابهة – بما لا يمكنُ تحديدُه حيثُ تتخطى عناصرُهُ اللفظية كلَ حدود التقرير موحدةً بين أمشاج الشعور والفكر))[٤] .

وقد تطوّر مفهوم الرمز (SYMBOl) حتى تحوّل إلى توجهٍ واضح المعالم ، شكّل مذهباً أدبياً عُرِفَ بـ (SYMBOLISM) ، وقد تُرجِمَ في العربية إلى (الرمزية) ، وهي مدرسة أدبية ذات أسس ومقاييس محددة ، وهي تُعدُّ إفرازاً طبيعياً للفكر الذي أنتجها وللمجتمع الذي نشأت فيه وهي تطلقُ عادةً على ((المدرسة الفرنسية التي ازدهرت في الخمس عشرة سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر))[٥] ، إذ اعتقد المنتمون إليها أن الشعرَ يجبُ أن يرتبطَ بالعالم المادي والأخلاقي عن طريق رموز تعبر عن أعمق أسرار الروح البشرية حيثُ ((تعتمدُ الرمزيةُ في الأصل على استعمال الرمز المجرد لإعطائهِ تصوراً حسياً))[٦] .

ومعلومٌ أن الرمزية كانت بمنزلة ردّ فعلٍ على المذاهب الأدبية التي سبقتها ولاسيما الرومانسية والواقعية ، وعلى الرغم من انحدارها من رحم الرومانسية فإنها كانت ردّ فعل عليها وعلى الواقعية كما أنها خالفت البرناسية في أشياء واتفقت معها في أشياء أخرى[٧] ، كما أنها – الرمزية – تُعدّ ((محاولةً أعادت إلى الأذهان صورة المثالية الأفلاطونية

---

(٢) ينظر : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : ٣٦ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٣٧ .

(٤) الرمز في الشعر العربي : ٩ .

(٥) Tindal : The Literary Symbol. P.12 . نقلاً عن : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر:٤١ .

(٦) الرمز في الشعر العربي : ١٦ .

(٧) المكان نفسه .

(١) ينظر : المذاهب الأدبية الغربية ، رؤية فكرية وفنية : ٩٥ .

تلك التي كانت ترى في الأشياء المحسوسة ليس حقائقها المادية المرئية ، وإنما صورٌ ورموزٌ للحقائق المثالية المتعالية على الواقع المحسوس))(١) .

وانطلاقاً من هذا المفهوم للرمزية فإنها تفترقُ عن الرمز ، لأن الرمزَ ((ضاربٌ في القِدَمِ ، سواء في الحياة اليومية أو في الإبداع ، أما الرمزية فهي مذهبٌ يؤكد على الإيحاء والتلميح أكثر من تأكيدهِ على الرمز المعروف))(٢) ، فهي بذلك تتجاوز الواقع الحسي من خلال طاقتها الإيحائية ذات الخواص الجمالية .

بين الرمز والكناية:

أشار عددٌ من الباحثين إلى الفرق بين الرمز والكناية ، بناءً على أن الكناية ذات طابَع جزئي ، وهي تستند إلى علاقة بين المكنّى به ، والمكنّى عنه ، في حين يكون التعبير الرمزي ذا مفهوم يكشف الدلالة ويحجبها فهو ((يكشفُ عن جانبٍ مفهوم ، وآخر يندُّ عن الفهم))(٣) وعندئذٍ يكون التعبير الرمزي ((لا يتركب من كنايات متضايفة))(٤) .

والذي يظهرُ من نظرة القدماء إلى الكناية ولاسيما عند السكاكي أنهم قد جعلوها تتفاوت إلى تعريض ورمز وإيماء وإشارة استناداً إلى كثرة الوسائط أو قلتها ، فالرمزُ عندهم هو ((أن تشيرَ إلى قريبٍ منك على سبيل الخُفية))(٥) ، فهذهِ النظرة تشكل النواة الأولى في إضفاء الطابعَ الكنائي على الرمز وهو ما أسموه بـ (الكناية الرامزة)(٦) .

ونحن بذلك لا نزعمُ أن الكناية هي الرمزُ نفسُهُ ، وأنها تساويه لفظاً ومعنىً ، بل نرى أن الرمز مفهومٌ ذو طاقة مجازية يعتمد على الإيحاء والإيجاز واللامباشرة في

---

(٢) عن اللغة والأدب والنقد : ٣٢٧ .

(٣) الرمز في الشعر العربي : ١٧ .

(٤) الرمز الشعري عند الصوفية : ٥٠٤ .

(٥) المكان نفسه .

(١) مفتاح العلوم : ٥٢١ .

(٢) ينظر : الرمزية في الأدب العربي : ٤٩ .

التعبيـر ، ويبـدو أن الرمزيـة العربيـة كانـت قـد عرفـت هـاتين الخاصـتين – الإيجـاز واللامباشرة في التعبير – لذا نجد الدكتور درويش الجندي يقول : ((وأما غير المباشرة في التعبير – الدعامة الثانية للرمزية العربية – فهي من خواص اللغة الأدبية بوجه عام ، ومعنى هذهِ الخاصة : الخروج على أوضاع اللغة لصلةٍ من الشبه أو لأية علاقةٍ من التجوز [...] وقد سلك الأدبُ العربي إلى غير المباشرة في التعبير مسالك مختلفة ، أهمها : الكناية والمجاز))[١] والمجاز بمعناه العام لفظٌ يطلقُ ويرادُ به غيرُهُ ، ولاشك في أن الرمز داخلٌ في هذا المفهوم ضمن المجاز اللغوي ، حيثُ أن الرمزَ أو العلامة اللغوية لها بنيتان : بنية سطحية ظاهرة يفرزها المعنى الأولي للدال بصورتهِ الخطية ، وبنية عميقة مجردة ، ولابدَّ من تخطي البنية السطحية للوصول إلى البنية العميقة ، وهذا المفهوم موجودٌ في الكناية أيضاً من خلال دلالة اللفظ على معنى ليس هو المراد ولكن يرادُ به معنى آخر وهو ما يمثلُ البنية العميقة (المعنى الثاني) .

ويبدو أن مفهوم (الرمز) بشكلهِ الفني في الأدب لم يتبلور إلا بعد ظهور الاتجاه الرمزي في الأدب الغربي الذي انعكس تأثيرُهُ على الأدب عامةً إذ أصبح الرمزُ في الأدب يمثلُ طاقةً تعبيرية وأداةً بلاغية تستند بشكل رئيس على طابَع الإيحاء واللامباشرة في التعبير ، مما جعله أسلوباً مجازياً تقتربُ منه الأشكال البلاغية الأخرى ، لذا نجدُ بعضَ الباحثين يذهبُ إلى أن الاستعارة ((هي أقربُ الأشكال البلاغية إلى الرمز))[٢] ، معللاً ما ذهبَ إليه بأن الشاعر في الاستعارة يعمدُ إلى تجسيد المعاني المجرّدة في أشكال حسية[٣] ، وعلى الرغم من توافر الملامح الرمزية في الاستعارة ، فإن الكناية بما تستدعيه من معانٍ هي الأقربُ إلى مفهوم الرمز فـ ((الكناية ترتبط بالمستوى الرمزي والبحث في ظلال المعاني))[٤] ، بل إن أحد

(٣) المصدر نفسه : ٥٤ .

(١) الرمز في الشعر العربي : ٤٨ .

(٢) ينظر : المكان نفسه .

(٣) الكناية (محاولة لتطوير الإجراء النقدي) : ٤١ .

نمطي الكناية كما يرى أبو ديب ((هو في الجوهر عملية رمزية ويصل بتطويرِهِ إلى الرمز بالمعنى المألوف في الدراسات الأوربية المعاصرة))[١] ، لذا فالكناية تقترب من الرمز عن طريق :

١- الإيحاء والتداعي واللامباشرة في التعبير والذي يرتبط بالتكثيف والإيجاز مما يحفّزُ القراءة النقدية وعندها يتداخل التفكير مع الخيال بوصفهِ ((قوة تحفظ ما يُدركه المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة))[٢] ، فالإيجاز في كل ذلك هو ((رصدٌ داخلي لتنمية السياق الأعم))[٣] ، عن طريق تكثيف معاني كثيرة في لفظ قليل .

٢- كما أن الكناية ((كالاستعارة من حيثُ قدرتها على تجسيم المعاني وإخراجها صوراً محسوسة تزخرُ بالحياة والحركة))[٤] ، وهي بذلك تمثلُ تجسيداً لفكرة الرمز.

٣- ونظراً لاقتراب الكناية من فكرة الترميز ، الذي نتحدثُ فيه ، فقد دُرِستْ تحت مذهب الرمزية كما في دراسة الأستاذ (عبد الحميد حسن) فالكناية عنده ((شأنها شأن الرمزية من حيثُ الوضوحُ والغموضُ ومرجعُ ذلك ما تنطوي عليه الرموز اللغوية من المعاني ومدى ما هناك من صلةٍ بين الرمز ومدلولهِ))[٥] وقد أشار الدكتور محمد حسين الصغير إلى أن ((الصلة بين الكناية والرمز شبيهة بالصلة بين الكناية والتعريض))[٦] ، ويرى الدكتور أحمد مطلوب ((أن الكناية عند المعاصرين رمزٌ وعلامة للإشارة إلى المعنى من بعيد))[٧] .

---

(٤) أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي ، (بحث) : ٩ .

(٥) التعريفات : ٩٦ .

(٦) البلاغة والأسلوبية (عبد المطلب) : ٢٦٦ .

(٧) علم البيان : ١٥٤ .

(١) الأصول الفنية للأدب : ١٨٢ .

(٢) أصول البيان العربي ، رؤية بلاغية معاصرة : ١١٩ .

(٣) الصورة في شعر الأخطل الصغير : ٥٤ .

٤- وقد عدّ بعضُ الباحثين ((الرمزَ مركز الكناية في التعبير))[١] ؛ لأن الحديث ((عن المسافة بين الدال والمدلول في الكناية لا يختلفُ كثيراً عما يخصُ الرمزَ والمرموز))[٢]، وبناء على ذلك يمكننا القول إن الكناية ((تُعدُ أكثرَ الفنون البلاغية تصويراً لفكرة الرمز))[٣] ، إذ إن نسيج النص الرمزي يحفلُ بالمجاز بشكلٍ يفضي إلى تشكيل الصورة الكنائية الشاملة ، حيثُ يستمدُ التعبيرُ الرمزي طاقتهُ الإيحائية من تعاضد ألفاظهِ ومن لغتهِ ذات الدلالات المتعددة .

الرمز المنزاح:

إنّ الانزياح الذي يحصلُ في التعبير الكنائي ناتجٌ من خلال صرف الرسالة اللفظية عن مسارها المعتاد إلى الوظيفة الجمالية التي تأخذُ فيها اللغةُ عمقاً أبعد في الخيّال واستثارة شعور المتلقي ، فقولنا : (فلان جبان الكلب) يمثل تعبيراً كنائياً ، يشكلُ الانزياح فيه العنصر الأهم في توليد الشعرية بوصفهِ انتهاكاً يحصلُ بصورة متعمدة لسنن اللغة الاعتيادية[٤] .

فالفكر في هذا التعبير الكنائي قد ((انتقل من جبن الكلب إلى الكرم بوسائط عدة ، إذ جبن الكلب عن النباح يستلزمُ استمرار تأدبهِ ، وهذا يستلزم دوامَ مشاهدتهِ وجوهاً غريبة في بيت صاحبهِ ، وذلك يدلُ على أن صاحبه مقصد الداني والقاصي ، وهذا يدلُ على اتصافهِ بالجود والكرم))[٥] .

---

(٤) شيماء فليح داود، مستويات التصوير الكنائي في الشعر العراقي الحديث ما بين (١٩٤٥-١٩٥٨)، (رسالة ماجستير):١٠٥ .

(٥) المصدر نفسه : ٦ .

(٦) الكناية في ضوء التفكير الرمزي : (رسالة ماجستير) : ج

(١) ينظر : الخطيئة والتكفير : ٢٣ .

(٢) علم البيان (دراسة تحليلية لمسائل البيان) : ٢٠٩ .

والرمزُ الأدبي بطابعهِ الإيحائي الذي يقتربُ من آليات إجراء الكناية قد ينزاحُ عن مسارهِ بشكلٍ يبلغُ في بعض الأحيان حدّ التطرف ، فالرمزُ بحد ذاتهِ يصعُبُ فهمهُ أو فك لغزهِ من القارئ فكيف به وقد انزاح عن الرمزية ذاتها وتجاوز به النصُ حدَّ الإبهام ، ويرى النقد المعاصر أن الرمز بدأ يتخذُ أسلوباً يجانب الوضوح والشفافية وفاق توظيفُهُ كل التوقعات ولاسيما فيما يخصُ القارئ والناقد معاً ، وقد يكون من أهم أسباب ذلك غموض الأدب الرمزي ووقوعُهُ في دائرة الإغراب واشتماله على استبطان الأديب لذاتهِ واستغراقهِ فيها ، ففي مجال الشعر نجد أنه بدأ يتحولُ إلى نوعٍ متطرفٍ من التعبير يمكن أن نسميه بشعر الألغاز والإيحاءات المتعددة .

وعلى الرغم من الغموض الذي يكتنفُ الرمز المنزاح فإن الاستغراب يكاد يتضاءل وبخاصةٍ إذا ما علمنا أن الانزياح هو خرقٌ لقانون اللغة في الصياغة والتركيب بل هو ((انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية))[١] ، وقد وصفه (ماكوروفسكي) بأنه التحريف الجمالي المتعمد[٢] ، في حين رأى (أرليخ) أن الانزياح ((عنف منظم يقترف ضد الخطاب العادي))[٣] ، وهو – بحسب شلوفسكي – ((عملية التشوية الخلاّقة))[٤] .

فالرمز إذن يهدف إلى الإبداع الشعري ((عن طريق (خرق اللغة) أو تغريبها عن مناخها الأصلي بواسطة الانزياح الذي ينوجد في الشعرية بوصفهِ منشطاً لمشغلها في العمل اللغوي حيث ترتسم ملامحُ تلك الشعرية لحظة ينحرفُ الكلام انحرافاً معيناً عن التعبير))[٥] .

ويبدو أن هذهِ النتيجة حتمية ، بسبب تأثر الأدب عامةً بالمناهج الغربية التي لا ترى المهم فيما يقوله الشعر بل المهم كيف يقوله فهي تفرط بالمعنى على حساب الشكل ولاسيما إذا ما

---

(٣) الخطيئة والتكفير : ٢٣ .

(١) ينظر : اللغة المعيارية واللغة الشعرية : ٤١ .

(٢) الخطيئة والتكفير : ٢٣ .

(٣) نظرية البنائية في النقد الأدبي : ٨٣ .

(٤) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب : ١٢٨ .

علمنا أن من بين ((الأصول التاريخية للرمزية ظاهرة الشعر الميتافيزيقي في انجلترا إبان القرن السابع عشر وهو شعر كان يراد به إكتناه الطبيعة وتجاوز المستويات السطحية للأشياء واصطناع الدهشة أمام حقائق الحياة المألوفة))[١] ، مما يجعل قيمة الرمز وأهميته لا تعودان إلى مطلق معناه بل إلى صفتهِ الاستطيقية التي تتجلى في العمل الأدبي وتحقق فاعليتها بما يتحقق من بقية الدلالات[٢] .

فالانزياح في الرمز لا يأتي عن طريق استخدام اللغة الاعتيادية ذات المدلول المطابق والذي تكون فيه الكلمات في الدرجة الصفر من التعبير على وفق رؤية رولان بارت[٣] ، وإنما يأتي الانزياح عن طريق الابتعاد والمبارحة لدرجة الصفر في الأداء التعبيري مما يشكلُ اقتراباً من الشعرية ((فالانزياح عنصر وظيفي متسيّد به تستيقظُ اللغةُ من سياقها الدلالي الإبلاغي لتؤدي وظيفة إيحائية بعد أن تنتعش في سياقات محفزة لمفرداتها ؛ لأنه يُلقي في مائها حجرَ تعددية المعنى وإيحائيتهِ))[٤] .

فالرمز إذن توظيفٌ حيّ لإمكانات اللغة من خلال تقويضها وإعادة بنائها ، مما يؤدي إلى إخراج اللغة من المعنى الصريح إلى الإشارة والإيماء بوصفهما العنصر المهم في توليد الشعرية .

الرمز المنزاح وكسر أفق التلقي:

تشكلُ استجابة القارئ / المتلقي منطلقاً مهماً وأساسياً للاستقراء ، وأداةً فاعلةً لعملية التحليل الأسلوبي ، كما أن الأهمية الوظيفية للبنى الشعرية التي يتكونُ منها النص الرمزي تنتجُ عن عملية تقابلية وتعارضية بين ما يقوله ذلك النص ذو الطاقة الإيحائية مع مبادئ وأوليات

---

(٥) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : ٤٨ .

(٦) ينظر : الكناية في ضوء التفكير الرمزي (رسالة ماجستير) : ١٢٦ .

(٧) ينظر : درجة الصفر في الكتابة : ٢٣ وما بعدها .

(١) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب : ٢٨٣ .

كانت قد ترسخت في ذهن المتلقي[١] . ومن هنا فإن العمل الأدبي يمكنُ أن يمارس سلطةً توجه سلطة القارئ الجمالية ، ولذلك فإن أفق القارئ قد ينسجم مع العمل الأدبي ، وربما لا ينسجم .

لقد ارتبط عنصر المفاجأة أو كسر أفق التوقع بمفهوم الانزياح (DEVIATION) ، وهو مفهوم حَظِيَ باهتمام كبير لأنه يشكلُ مخالفةً واضحة لتوقعات القارئ وافتراضاتهِ وآمالهِ وذلك يخلق لديه إمكانية الانفعال بالنص ، وهذا الانفعال كفيلٌ بخلق الحس الجمالي لدى القارئ .

ولاشك في أن الخطاب النقدي العربي كان على وعي بمسوغات النزوع نحو القارئ على الرغم من أن وعيه هذا لم يتسم بدرجة عالية من تبلور المفهوم بشكله المعاصر الذي نجده اليوم[٢] .

فالوظيفة الإفهامية والبيانية التي تصلُ بين المتكلم / المرسل ، والقارئ / المرسَل إليه كانت حاضرةً منذ زمن مبكر في ذهن الناقد العربي ، فالبيان عند الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) : ((اسمٌ جامعٌ لكل شيء كشف لكَ قناعَ المعنى [...] ؛ لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام))[٣] ، كما أن البلاغة عند أبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) : هي ((كلُ ما تبلغُ به المعنى قلبَ السامع فتمكنُهُ في نفسهِ كتمكنهِ من نفسك مع صورة مقبولةٍ ومعرضٍ حسن))[٤] ولم يخرجْ تصور عبد القاهر الجرجاني لعملية الخلق الفني عن فضاء التلقي والمتلقي حيثُ يرى أن : ((أنْسَ النفوس موقوفٌ على أن تخرجها من خفي إلى جلي وتأتيها بصريح بعد مكني ، وأن تردها في الشيء تعلمها إيّاهُ إلى شيء آخر هي بشأنهِ أعلم وثقتها به في المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس ، وعما

---

(٢) ينظر : المكان نفسه.

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ١٨٣ .

(١) البيان والتبيين : ٧٦/١ .

(٢) كتاب الصناعتين : ١٠ .

يعلمُ بالفكر إلى ما يُعلمُ بالاضطرار والطبع))[١] والذي يلاحظ من خلال ما سبق من نُقُولٍ عن النقاد العرب فيما يخصُ عملية التلقي ((أن القارئ ما برحها ، فقد جعلتُهُ نُصْبَ ذهنها وهي تدرس بلاغة الكلام وفصاحته ، أو تنظَّرَ للشعر وترصد آلياتهِ الفكرية والجمالية))[٢] .

إن الرمز الأدبي لغة محملة بالإشارات والإيحاءات الدلالية فهو إذن رسالة موجهة تدخل ضمن ما يسمى بالتواصل اللساني الذي هو حدث متعدد الوظائف ، واللغة كما هو معلوم في الخطاب اللساني المعاصر يستوعبُ مدلولها كل ما له صلة بفعل الكلام بوصفهِ تعبيراً عن مدلول . كما أن النظريات المعاصرة التي اهتمت بسيرورة الحدث اللساني في عملية التوصيل لم تُغْفِل الوظيفة الإفهامية التي أشار إليها النقاد العرب ، وقد جعلت هذهِ النظريات المعاصرة من هذهِ الوظيفة إحدى الوظائف المتعددة لعملية التوصيل اللساني .

لقد أحاطت هذهِ النظريات ولاسيما نظرية ياكوبسن بعملية التواصل اللساني إحاطةً شاملةً ، حيثُ شكلت منطلقاً يمكنُ رصدُهُ لمتابعة سيرورة الفعل اللساني بدءاً من المرسل وانتهاءً بالمرسل إليه (المتلقي) ، ونظرية ياكوبسن التواصلية كانت قد سُبقتْ بنظريتين كان لهما سَبقُ التأصيل لهذهِ النظرية ، وهما نظريتا : دي سوسير ، وبوهلر ، وعلى الرغم من أهمية هاتين النظريتين في تأصيل فكرة الحدث اللساني فإن نظرية ياكوبسن في هذا المجال تُعدُّ الأنضج والأكثر شمولاً وعمقاً في رسم خطوات الحدث اللساني ورصد مسار عملية التلقي حيث يقول ياكوبسن : ((إن المرسل يوجه رسالةً إلى المرسَل إليه ، ولكي تكون الرسالةُ فاعلةً ، فإنها تقتضي بادئ ذي بدء سياقاً تحيلُ عليه – وهو ما يدعى أيضاً بالمرجع باصطلاح غامض نسبياً – سياقاً قابلاً لأن يدركه المرسَلُ إليه ، وهو أن يكون لفظياً أو قابلاً لأن يكون كذلك وتقتضي الرسالة بعد ذلك سَنناً مشتركاً كلياً أو جزئياً بين المرسِل والمرسَل إليه – أو بعبارة أخرى بين المسنن ومفكك سنن

---

(٣) أسرار البلاغة : ١٢١ .

(٤) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب : ١٨٣ .

الرسالة – وتقتضي الرسالة أخيراً إتصالاً أي قناة فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسِل والمرسل إليه ، إتصالاً يسمحُ لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه))(١) .

واستناداً إلى تصور ياكوبسن هذا ، فإن المرسِل عندما يرسلُ رسالةً تحتوي على مادة لفظية ذات رموز أدبية موغلة في الخيال ، فإن اللغة عندئذٍ تنهضُ من رقدتها لتؤدي وظيفة إيحائية إذ ((إن النص الإبداعي حين يعمدُ إلى إقصاء التوقعات يجعلُ انتباه القارئ يتأهبُ لمشادة تبتغي عقد مصالحةٍ بين البنى التي يجودُ بها ذلك النص ، والبنى المستنطقة من مرجعيات القارئ المعرفية ، أي تحدثُ مشادة بين البنى المطروحة والبنى المتوقعة مما يحدثُ توهجاً أسلوبياً))(٢) .

إن اللغة الرمزية بدلالاتها المتعددة قادرة على تخطي وظيفة المحاكاة والسير باتجاه آخر يقوم على الاستكشاف والخلق الفني مع المحافظة على استمرارية التفاعل بين المرسل والمتلقي ، وبما أن في الرمز – على وفق رؤية هنري بير – ((جمعاً لمعانٍ مختلفة وأحياناً عمقاً سحرياً يختبئ خلف المظاهر ، فالأدب الرمزي يفرضُ على القارئ قراءةً واعية ، ويدعوه إلى كشف المعاني الخفية في غوصهِ عليها إذن فالقارئ مدعو إلى المساهمة في فكرة المؤلف وإلى ملاقاتهِ في تفكيرهِ [...] فليس المطلوب فقط أن يحزرَ القارئ مدلول الصورة – الرمز ، إذ هذا من شأن المجاز السهل ، بينما الأثر الرمزي الحقيقي يجبُ أن يحافظَ طويلاً على سحرهِ وسرّه وتعددية معانيه))(٣) .

لقد أدرك ياكوبسن أن كلَ عاملٍ من عوامل تكوين الحدث اللساني ينتجُ وظيفة لسانية(٤) ، لذا نجدُ أنه قد زاوج بين عناصر الحدث اللساني السابقة وبين وظائف عملية التخاطب والتي حصرها بست وظائف وهي(١) :

---

(١) قضايا الشعرية : ٢٧ .

(٢) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب : ٣٢٩ .

(١) الأدب الرمزي : ١٠ .

(٢) ينظر : مفاهيم الشعرية : ٩١ .

١- الوظيفة الانفعالية ، وتتركز حول المرسل .

٢- الوظيفة الإفهامية ، وتتولد عند المرسَل إليه .

٣- الوظيفة الشعرية ، وهي متوّلدة عن الرسالة .

٤- الوظيفة المرجعية ، وهي التي يولدها السياق ، وغايتها الإبلاغ والإيصال .

٥- الوظيفة الميتالسانية ، وهي وظيفة شرحية تتركز حول الإطار المشترك بين مركب السنن (المرسِل) ومفككه (المرسَل إليه).

٦- الوظيفة الانتباهية ، وهي توظف لإثارة انتباه المرسَل إليه والتأكد من استمرارية انتباههِ، وبذلك يكونُ الخطاب هو جماع هذهِ الوظائف اللسانية.

لقد جاء عرضنا لعملية التواصل اللساني مقتضباً ، إذ ليستْ غايتنا أن ندرسها دراسة مستفيضة بشكلٍ موسع ، وإنما أردنا من خلال هذا العرض الموجز أن نبيّن أن سيرورة الحدث اللساني لابدّ فيها من مرسِل ومرسَل إليه ورسالة ، وهذا الأمر يحتّمُ وجود علاقة جدلية بين النص ومتلقيه ، ثم إن مفهوم كسر أفق التلقي أو كسر أفق الانتظار لدى القارئ من المفاهيم التي كان قد أشار إليها ياكوبسن وعدّها ((التابل الضروري لكل جمال))[٢] ، وأشار إلى أنه كان قد وظّفَ ومنذ حوالي سبعين سنة هذا (التابل) في الشعرية توظيفاً واسعاً تحت تسميتي (التوقع الخائب) أو (الانتظار المُحْبَط) [٣] .

إن خلخلة التوقع التي يحدثها الخطابُ الرمزي بوصفه بنية منزاحة تنتجُ عن كسر أفق الانتظار المتمثل بالحصيل الجمعي المتراكم الذي اطلع عليه المتلقي وهذا يعني أن العدول عن

---

(٣) ينظر المصادر الآتية : - قضايا الشعرية : ٢٨-٣٣ .
- البنيوية وعلم الإشارة : ٧٦-٧٧ .
- مفاهيم الشعرية : ٩١ .
- الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب : ٣٠٦-٣٠٧ .

(١) قضايا الشعرية : ٨٣ .

(٢) ينظر: المكان نفسه .

النمط المألوف في التعبير هو الذي يشكلُ الانزياح الذي هو ((أسٌّ نظري صُلبٌ يكتنهُ أسرار (الإبداع) في كل حقل معرفي فما من إبداع إلا قائمٌ على خرقٍ لأعراف أو انتهاكٍ للغةٍ ، أو ضربٍ لمعايير))(١) .

لقد ظلت النظرية التواصلية اللسانية منذ اليونان في القرن الرابع قبل الميلاد وحتى اليوم تدور في فلك تلك العناصر التي تمثل بنية العمل الإبداعي :

المرسل ←── الرسالة ←──المتلقي

فالانزياح في اللغة الرمزية يكون عن طريق ((اختراق مثالية اللغة والتجرؤ عليها في الأداء الإبداعي ، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف أو المثالي))(٢) ، فالانزياح الرمزي يحصلُ من خلال خرق قانون اللغة الاعتيادية على أساس أن الرمز ((طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلاً من تقريرها أو تسميتها أو وصفها))(٣) ، ومن ثم فإن الانزياح الرمزي يخرقُ ((اللغة في اللحظة الأولى وما كان لهذا الانزياح ليكون شعرياً لو أنه وقف عند هذا الحدّ ، إنه لا يُعدُّ شعرياً إلا لأنه يعودُ في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح وليُعيدَ للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية))(٤) ، وبذلك فإن الشعرية الحاصلة هنا إنما هي ((عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين : الانزياح ونفيُهُ ، تكسير البنية وإعادة التبنين ، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتُها مفقودة أولاً ، ثم يتمُ العثور عليها وذلك كلهُ في وعي القارئ))(٥) .

وبما أن الرمز كما يقرر (تي.أس. إليوت) يقع في المسافة بين المؤلف والقارئ وأن صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلتهِ بالآخر فهو بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير أما بالنسبة

---

(٣) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب : ١٢١ .

(٤) المصدر نفسه : ١٥ .

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : ٣ .

(٢) بنية اللغة الشعرية : مقدمة المترجمين ، ٦ .

(٣) المصدر نفسه : ١٧٣ .

للمتلقي فهو منبع الإيحاء[١] ، فالانزياح في مسار اللغة الرمزية يعني انحرافاً في العلاقة بين الدال والمدلول لخلق حالة من التوتر في وعي المتلقي فـ ((المؤلف يُجنّد أدواتهِ على نحو يطبعُ فيه المتلقي بالتأزم ويعملُ على إرباك تفكيرهِ اللغوي ، بخلقهِ لبنى تُعدُّ مارقةً عن تبعية الصياغات الجارية ، ونافرةً عن المعايير المألوفة الأمر الذي يخيبُ فيه توقعُهُ ويراوغ مراقبتهِ))[٢] ، فالرمز الأدبي بخاصية الانزياح يغدو عنصراً فاعلاً في إحداث المفاجأة واللاتوقع لدى القارئ إذ إن ((إدخال اللاتوقع يصدمُ القارئ فيجذبُ انتباهه ليخلق فيه (مفاجأة) تحدد على وفقها قيمة الخاصية الأسلوبية للسياق))[٣] ، وبما أن الوظيفة الشعرية هي إحدى وظائف عملية التوصيل اللساني ((فالانزياح يُكسبُ الوظيفة الشعرية هيمنتها على سائر وظائف الفعل التواصلي وبه تغتني الوظيفة الإبلاغية أو تغادر ارتكازتها الدلالية المعجمية فتمنحُ السياق الشعري بذخاً دلالياً أو إيحائياً ، فانبثاق الانزياح في النص يُحفّزُ الوظيفة الشعرية على الهيمنة ويبعثُ الوظائف الأخرى على التراجع))[٤] ، والانزياح هو الذي يبعثُ الحيوية في عملية الخلق الفني وخصوصاً في النص الشعري ((ولعل ميسم الحداثة الأدبية يتلون بدرجة الخروج أو الانزياح عن سلطة القارئ الضمني ورقابتهِ الشديدة ، ليُشيّدَ النص أفقاً جمالياً جديداً يتطلبُ قراءً متعددين ومحدثين))[٥] .

إنّ هذهِ الانزياحات في سياق النص الرمزي تُحدثُ اللذة الجمالية لدى المتلقي إذ إن بعض التصادمات تتأهب للتضايف في سياقات لم يُسبقْ لها أن ارتادتها وهذا يعني عقد اتصال حميم

---

(٤) ينظر : Tindal : The Literary symbol . P.17 نقلاً عن : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : ١٤٣ .

(٥) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب : ٣٢٥ .

(٦) المصدر نفسه : ٣٢٧ .

(١) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب : ٣١٣ .

(٢) المفكرة النقدية : ١٥٣ .

وغير معهود بين القوانين المتنافرة[١] ، فالانزياح في الرمز إذن يقع بين المؤلف الذي ينتجُ دالاً لغوياً وبين المتلقي الذي يستقبلُ الدال ليعملَ على تفكيك مدلولاتهِ ، وغالباً ما يكون هذا النوع من الدوال محملاً بشحنات من الطاقة الدلالية التي تنتجُ من جراء التعامل غير المعتاد مع اللغة بطريقة شعرية حيثُ أن اللغة الشعرية ((هي لغة خاصة وذات طبيعة مميزة يتمُ النظرُ النقدي إليها أسلوبياً بوصفها لغة جميلة مقصودة (لذاتها الجمالية) إذ يتملاها النقدُ جمالياً [...] ومن البديهي القول بأن حدّ الجمالية يتحقق بكسر المألوف والمتوقع والقدرة على تشقيق وجوه الدلالة وإشباع النص الشعري بالفيوض الإيحائية))[٢] مما يوّلد دهشة ولذةً لدى المتلقي وشعوره بالمتعة الجمالية الحاصلة في النص بفعل إقصاء التوقع وإحداث المفاجأة الناتجة عن توتر الصلة ، وتأزم العلاقة بين ما هو شائع في تصور المتلقي وما هو متشكل نتيجةً للانزياح الرمزي .

شعرية الرمز :

إنّ الرمز بوصفه مفهوماً متطوراً للغة الإيحائية ، يُعدُّ أحد أهم موّلدات الشعرية بمفهومها المعاصر ، فالفجوة التي يحدثها الرمز في لغة النص الأدبي تأتي من خلال الاستخدام غير المألوف للغة مما يمنحُ الكلامَ طاقةً متفجرة تجعلُهُ يتميز بقدرتهِ على الانزياح وخلق حالة من التوتر[٣] ، إذ ((إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا يُنتجُ الشعرية ، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة))[٤] ، وتكاد تتفقُ آراء النقاد على أن أهم مميزات القول الجمالي هي قدرتُهُ على تحطيم وكسر نظام الإمكانات اللغوية ، وهذا الكسر يهدف بدورهِ إلى زيادة إنتاج دلالات جديدة[٥] ، فالشعرية ((تحتوي اللغة

---

(٣) ينظر : لذة النص : ١٦ .

(٤) المفكرة النقدية : ٢٠١ .

(١) ينظر : المصطلح النقدي : ١٥٣ .

(٢) في الشعرية : ٣٨ .

(٣) ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي : ٣٧٥ .

وما وراء اللغة مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات ، ولكنها تختبئ في مساربها))[١] فهي إذن تستنبط الأنظمة أو الخصائص التي تتشكل بها الفرادة الأدبية ، وتلك إنما يُتحصل تأسيسها في الخطاب الأدبي عن طريق خرق اللغة ، والخروج على أنظمتها المألوفة أو تغريبها عن مناخها الأصلي[٢] ، وإذا كانت مهمة النظم عند عبد القاهر الجرجاني ((هو التثبت من صحة الكلام ، فإن سر النظم هو في الشعرية : أي في المجاز الذي كل محاسن الكلام متفرعة عنهُ وراجعة إليه))[٣] ، وهي بذلك تكون ذات مدلول واسع يجعلها من الأهمية بمكان مما دفع (أبو ديب) إلى الاعتراف بإشكالية هذا المصطلح وصعوبة إيجاد فهم نهائي لأبعادهِ ((فقد شغلت هذهِ المشكلة الفكر النقدي في العالم منذ أرسطو وما تزال تحتلُ موضعاً مركزياً في أنظمة نقدية وجمالية كاملة))[٤] .

ولسنا هنا بصدد دراسة مشكلة مفهوم الشعرية بقدر ما نريدُ بيان فاعلية هذا المفهوم في الرمز الأدبي، فقد دلّت (الشعرية) على ((كل موضوع قادر على إثارة الحس الجمالي، وصارت في طبيعتها النقدية الجديدة خصيصة علائقية مجردة ومتعالية تُسْبَغُ على الآثار القادرة على إثارة الدهشة والانحراف عن المألوف، وبها تكون فريدة وغير قابلة للخرق))[٥] .

إنّ مصطلح الشعرية قديم جديد ، وهذا يعني أن الخطاب النقدي العربي لم يكن غافلاً عن هذا المفهوم وإنْ اختلف المصطلح ، فأبواب عمود الشعر السبعة عند العرب كانت تمثلُ ((أسس

---

(٤) الخطيئة والتكفير : ٢٠ .

(٥) The Art of Poetry : P.vaiery , princetion , 1966 P.7 نقلاً عن : الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب : ١٢٨ .

(٦) في الشعرية العربية ، نحو وعي مفهومي جديد : ٤٨ .

(١) في الشعرية : ١٦ .

(٢) المفكرة النقدية : ٤٩ .

الشعرية العربية ومن خرج عليها كان خارجاً على طريقة العرب))[١] ، بيّد أن مفهوم الشعرية العربية لم ينضجْ إلا في دراسات عبد القاهر الجرجاني[٢] ((الذي انطلق في فهم الأدب من النظم))[٣] ، فقد حاول ((الوصول بالتحليل النظمي إلى درجاتهِ القصوى وكشفَ من خلال تحليله أبعاداً باهرة للخلق الأدبي))[٤] من خلال تركيزه على السمة العلائقية للغة وقدرتها على الانزياح عن المعيار ((فهو يرى أن اللغة المعيارية هي ما يمنحُ ((المعنى)) بينما اللغة الشعرية هي ما تنتج ((معنى المعنى)) وهو يرى أيضاً أن اللغة المعيارية ينبغي أن تشكل خلفيّة اللغة الشعرية))[٥] ، وبذلك فإن عبد القاهر الجرجاني يُعدّ من أكثر النقاد والبلاغيين العرب إدراكاً لأهمية الشعرية ((وكانت وقفتُهُ الطويلة عند النصوص الشعرية وتلمس مواطن الإبداع فيها من أروع ما وقف القدماء عنده ، وتظل نظراتُهُ النقدية والبلاغية معيناً ثراً للمعاصرين ، لأنها لا تبعدُ عن نظراتهم وإن اختلفَ المصطلح أو التعليل أو التفسير في بعض الأحيان))[٦] ، لذا نجدُ أحمد مطلوب يذهب إلى ((أن تفسير بعض المعاصرين الأجانب للشعرية لا يخرجُ عن أسس عبد القاهر وتبدو الملامحُ واضحةً في المنطلق وإن اختلف المصطلح أو العرض أو التفسير ، وما القول بالانزياح وبناء الشعرية عليه بنقيض للنظم وارتباط صور التعبير والتخيّيل بهِ))[٧] ، ويبدو أن هذا التشابه والتوافق في المنطلقات جعلت أحمد مطلوب يميلُ إلى القول أن كوهن كان

(٣) المصطلح النقدي : ١٥٦ .

(٤) ينظر : دلائل الأعجاز : ٢٤، ٦٢ .

(٥) المصطلح النقدي:١٥٦ .

(٦) في الشعرية : ١٨ .

(٧) في الشعرية العربية نحو وعي مفهومي جديد : ٤٨ .

(١) المصطلح النقدي : ١٩٣.

(٢) المصدر نفسه : ١٩٥ .

قد اطلع على كتاب (دلائل الإعجاز) لعبد القاهر الجرجاني وذلك كما يرى مطلوب ((لتشابه الموضوعات واقتراب الهدف))[١] .

إنّ شعرية الرمز في الأدب ذات طابَع كنائي مُخيّل قادر على صنع صور تحدثُ في النفس حالةً من الانزياح واللامألوف ، فهي تركز على الوسائل التي تعمل على تحويل العمل الإبداعي إلى عوالم الجمال ، فالجانب الجمالي في الرمز شيءٌ أساسي في عملية التجديد الشعري[٢] ، فالرمزية اللغوية وأسطوريتها ومجازيتها تُعدُّ حاجةً وضرورة حياتية للإنسان من خلال تطلعهِ إلى أفقٍ آخر يغير الحقيقة ، فاللغة الشعرية تطلعٌ وشوق مستمر إلى الكمال الصوري الذي تتحقق فيه[٣] .

إنّ تحقيق الأثر الجمالي في النص الأدبي يُعدُّ أهم أهداف شعرية الرمز ، كما أن الوصول إلى شعرية النص الأدبي بصورة عامة كانت قد شغلت مساحة واسعة في الدراسات النقدية المعاصرة . فقد حدّد ياكوبسن أسس بنائها من خلال طرحهِ لسؤاله الشهير ((ما الذي يجعلُ من رسالةٍ لفظية أثراً فنياً))[٤] ، وطبقاً لـ (حسن ناظم) فإن هذهِ العبارة كان لها الأثر الكبير في توجيه الأدب وجهته الصحيحة[٥] ، فهو بطرحهِ هذا كان قد فتح ((السبيل إلى تلمس أسرار الأدبية من داخل النص [...] وبذلك تطور مفهوم الشعرية على يد (ياكوبسن) بعد أن قام بدراسة عناصر الرسالة الشعرية ووظائفها الست وكشف عن أهمية (المهيمنة) وهي العنصر البؤري في النص أو الرسالة الأدبية ، وكشف فيما بعد عن أثر هيمنة الوظيفة الشعرية في غيرها من وظائف الرسالة الأخرى ، ووجد أن الوظيفة الشعرية هي ليست

---

(٣) المصدر نفسه : ١٩٦ .

(٤) ينظر : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : ١٠ .

(٥) ينظر : الكناية في ضوء التفكير الرمزي (رسالة ماجستير) : ١١٢ .

(١) قضايا الشعرية : ٢٤ .

(٢) ينظر : مفاهيم الشعرية : ٧٩ .

الوظيفة الوحيدة لفن اللغة ولكنها تمثلُ وظيفتهُ المهيمنة والمحددة))[١] ، ولا يختلفُ (تودوروف) كثيراً عن ياكوبسن في مفهومهِ للشعرية ، إذ يرى أنها ترتبط بكل الأدب منظومهِ ومنثورهِ فهي تُعنى ((بتلك الخصائص المجردة التي تصنعُ فرادةً الحدث الأدبي أي الأدبية))[٢] ، فالشعرية عنده تتجاوز الأجناس الأدبية ولا تراعي سوى النسق الذي يشكلُ خطاباتها ، وأكدّ على أن العمل الأدبي ليس ((في حد ذاتهِ هو موضوع الشعرية ، فما نستنطقهُ هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي [...] ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن))[٣] .

أما كوهن (JEAN COHEN) فإنه كان قد بنى شعريته على نظريتهِ في الانزياح ، ذات الطابَع الأسلوبي، فالشعرية لديه هي علم الأسلوب ، أو هي متوسط الانزياحات التي تحدد ماهية التفرد الأدبي وميدانهِ[٤]، فقد أكدّ كوهن سعيه ((لإيجاد شعرية عامة تبحثُ في الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير الانفعال الشعري))[٥] ، إذ إن جمالية الأشياء وشعريتها تتولد من طبيعة الانزياح في اللغة لأن ((الشعرية تكون في خرق اللغة المتمثل في المجاز أو الانزياح الذي يعطي قدرةً على الإبداع))[٦] ، فاللغة الشعرية هي التي تمنح الأشياء جمالاً ورونقاً فالأشياء وفقاً لـ (كوهن) ((ليست شعرية إلا بالقوة ولا تصبحُ شعرية بالفعل إلا بفضل اللغة ، فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام يضعُ مصيره الجمالي بين يدي اللغة فيكون شعرياً إن كانت شعراً ، ونثرياً

---

(٣) المفكرة النقدية : ٥٠ .

(٤) الشعرية : تودوروف ، ٢٣ .

(٥) المكان نفسه .

(٦) ينظر : بنية اللغة الشعرية : ١٥-١٦.

(١) بنية اللغة الشعرية : ١٠ .

(٢) المصطلح النقدي : ١٩٤ .

إن كانت نثراً))[١] ، وهذا أمر حتمي ؛ لأن الجملة الشعرية تسندُ إلى ألفاظها وظيفة جمالية لا تقدرُ معاني الألفاظ على أدائها[٢] ، فاللغة الشعرية تختلفُ عن اللغة العادية ، فهي تكشفُ بالاستعمال الشعري عن درجة عالية من التصوير والتنظيم يجعلها متفردة عن سواها .

إن شعرية الرمز تمثل أهميةً كبرى بأبعادها الجمالية ، فتوظيف الرمز في النص الأدبي بشكل صحيح ومناسب يمنحُ النصَ بعداً أرحبَ وحركةً فاعلةً في أداء كلماتهِ ودلالاتهِ ، كما أن شعرية الرمز تبدو أكثر فاعلية في الشعر من خلال خرقهِ لقانون اللغة ، لأن غاية الشعر جمالية حيثُ ((تتغرّبُ اللغة فيه عن جوهرها المعجمي والدلالي والتركيبي مما يحدثُ لذةً في التلقي))[٣] .

لكن السؤال المهم هو هل شعرية الرمز تكون فاعلة في الأداء النثري أيضاً ؟ إن هذا التساؤل يقودنا بالضرورة إلى قضية الفرق بين الشعر والنثر ، فالشعر كما يرى كوهن ((يمتاز [...] بانزياح مستمر عن معايير النثر))[٤] ، لذا فقد ميّز كوهن بين دلالة الشعر الإيحائية ودلالة النثر المطابقية ، وجعل العلاقة بينهما قائمة على التنافي والتناقض تبعاً لاختلاف دلالة كل منهما[٥] ، فدلالة الإيحاء المتمثلة بالشعر ، ودلالة المطابقة المتمثلة بالنثر لا يمكن ((أن يتواجدا مجتمعين في حض نفس الوعي ، إذن لا يمكنُ للدال أن يتضمن مدلولين متنافيين ، وبهذا السبب كان على الشعر أن يلجأ إلى هذا الانعطاف : كان عليه أن يقطع الرابط القائم بين الدال والمفهوم لأجل استبداله بالانفعال ، عليه أن يجمد القانون القديم

(٣) بنية اللغة الشعرية : ٣٧ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٢٠٢ .

(٥) الانزياح في الخطاب النقدي البلاغي عند العرب : ٢٨٤ .

(٦) بنية اللغة الشعرية : ١٧٦ .

(١) ينظر : بنية اللغة الشعرية : ١٩٦ .

لأجل استخدام القانون الجديد ، ليس الشعر – حسب كوهن – شيئاً مختلفاً عن النثر إنه نقيض النثر [...] إن الكلمة الشعرية هي في نفس الآن موت وانبعاث اللغة))[(١)] .

إن نظرة كوهن في التفريق بين دلالة الشعر ودلالة النثر ليست الأولى فقد سبقه في التمييز بين هذين الجنسين الشكلانيون الروس ((بوصفهم أول من أقام شعرية حديثة))[(٢)] . بيّد أن كوهن كان قد أكدّ هذهِ الفوارق ، لذا فقد بدا واضحاً لدى (حسن ناظم) ((أن مسلمة ياكوبسن شعر / نثر ، كانت من منطلقات كوهن في شعريته ، حيثُ آمن بالتناقض الظاهري بينهما ولم يلتفت إلى أن هناك نقاط التقاء حتمية بين الشعر والنثر))[(٣)] ، إذ يرى كوهن ((أن الدال يحيلُ المستعمل منذ اللحظة الأولى على المعنى المفهومي ، أما الشاعر فإنه لا يستطيع أن يقول القمر وحسب ؛ لأن هذهِ الكلمة تستثيرُ فينا بشكلٍ عفوي شكلاً من الوعي ((محايد)) تلك هي علةُ كون النثر نثرياً ، وتلك هي علةُ كون الشعر فناً))[(٤)] .

بهذهِ النظرةِ من التفريق فإن كوهن ((يبتعد عن الأدب بمقدار ما يقترب من الشعر فهو وثيقُ الصلة بالشعر الذي يعد كل ما عداه نثراً حتى وإن كان نثراً أدبياً))[(٥)] ، لذا نجده يبتدئُ نظريتهُ بتعريفه للشعرية بأنها ((علمٌ موضوعُهُ الشعر))[(٦)] ، فهدف الشعرية عند كوهن ((هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستندُ إليه تصنيفُ نصٍ في هذهِ الخانة أو تلك))[(٧)] ، وطبقاً لهذا التصنيف فإن كوهن يركز على نمطين من الوظائف اللغوية وهما : الوظيفة الذهنية أو العقلية ، والوظيفة العاطفية أو الانفعالية حيث سّمى الأولى بدلالة المطابقة

---

(٢) المصدر نفسه : ٢١٤ .

(٣) مفاهيم الشعرية : ٨٣ .

(٤) المكان نفسه .

(٥) بنية اللغة الشعرية : ٢١٥ .

(٦) مفاهيم الشعرية : ١١٤ .

(١) بنية اللغة الشعرية : ٩ .

(٢) المصدر نفسه : ١٤ .

، والثانية بدلالة الإيحاء وجعل الأولى خاصة بالنثر ، والثانية من خصائص الشعر ، وفي الوقت نفسهِ نلاحظ أن كوهن قد شدّد على أن يكون ((لدلالة المطابقة ، ولدلالة الإيحاء نفس المرجع ولا تتعارضان إلا على المستوى النفسي فدلالة المطابقة تشير إلى الاستجابة العقلية ، ودلالة الإيحاء تشيرُ إلى الاستجابة العاطفية ، مصوغتين في عبارتين مختلفتين عن نفس الشيء))(١) .

ويبدو أن هذهِ الرؤية لـ (كوهن) كانت قد اصطدمت باليأس الذي أصاب بعضهم في ((إيجاد الحدود الفاصلة بين منطقة الشعر ومنطقة النثر))(٢) ، فتغييب دلالة المطابقة عن الشعر طبقاً لما قاله د.عباس الددة ((هي مصادرة كوهينية غير مبررة))(٣) ، ولاسيما مع ظهور الاتجاهات الشعرية الحديثة التي أذابت الحدود وقرّبت بين الشعر والنثر عن طريق التركيز على جانب اللغة والتخفيف من قيود الوزن والقافية أو إلغائهما كما في الشعر الحر وقصيدة النثر(٤) ، فالشعرية ((تنهض على تفاعل الحمولة الدلالية المعجمية مع الدلالة الحافة والإيحائية المتعددة [...] فليس ثمة إمكانية لانبثاق الشعرية ما لم يشتغلْ فضاء النص بأكثر من دلالة))(٥) وبذلك يمكن القول إن الشعرية ليست علماً موضوعهُ الشعر كما يرى كوهن وإنما هي ((علمُ الأدب بوصفها تبحثُ عن قوانين الخطاب الأدبي في كلٍ من الشعر والنثر))(٦) ، فهي وفقاً لهذا المنظور ((ترتبط بهما من حيثُ المفهوم والإجراء والتطبيق))(٧) .

---

(٣) المصدر نفسه : ١٩٦ .

(٤) مفاهيم الشعرية : ٨٣ .

(٥) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب : ٢٩٨ .

(٦) ينظر : مفاهيم الشعرية : ٨٤ .

(١) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب : ٢٩٧ .

(٢) مفاهيم الشعرية : ٨٣ .

(٣) المفكرة النقدية : ٥٢ .

فهي لا تقتصر على الشعر فقط ، ومما يؤيدُ هذهِ الوجهة ما ذهب إليه د.(عاطف جودة نصر) حيثُ يرى أن مصطلح الرمز الشعري شاملٌ للرمز النثري أيضاً حيثُ يقول ((إنما حملنا الرمز على الشعر ونحن نعني به في هذا السياق معنىً أوسع مما قد يتبادر فهمهُ إلى الأذهان وهذا المعنى هو الذي حملنا على القول بأن الرموز التي دارت في بعض أنواع النثر يمكنُ أن يُنظرَ إليها بوصفها رموزاً شعرية بشرط أن نتجاوز في هذا القول الاختلاف النوعي من حيثُ الشكل والإيقاع إلى الماهية العامة لفن القول))(١) .

إنّ شعرية الرمز تأتي من خلال الطاقة التي تمتاز بها اللغة الرمزية فهي التي تمنحُ النص ديناميكيةً وقدرةً فاعلةً على التعبير عن الأشياء ، بعد أن تصبح اللغة – بتراكيبها المألوفة – غير قادرة على مثل هذا العطاء الثر ، حيثُ يجاوز الرمز الأدبي الواقع الحسي ويتخطاه إلى الإشارات الدفينة في رمالهِ والدلالات الخبيئة وراءه ، لأن الأدب بصورة عامة يشكل نظاماً من الرموز يمتاز بتشفيرات خاصة فهو يعتمد على اللغة مما يجعله نظاماً إيحائياً دالاً ، فالأسلوب الرمزي يقع خلف بنائهِ عالمٌ آخر يختبئ تحت الظلال فالشعرية في الرمز الأدبي تستند إلى العدول والانزياح في التعبير الذي يخرق اللغة بوصفهِ حدثاً أسلوبياً مليئاً باللغة المجازية التي تتشكلُ منها بنية اللغة الشعرية ، الأمر الذي يولد عنصر المفاجأة لدى المتلقي ويفتحُ أمامه أفق الخيال وتتعدد عنده القراءات .

الرمز الميتافيزيقي(*): (الشعر الصوفي مثالاً)

لم تقفْ فاعلية الرمز عند حدّ الإيماء الظاهر ، بل تعدى ذلك إلى تعميق المسار باتجاه استبطان الكلمة عن طريق النفاذ من الواقع إلى ما وراء الواقع وهو ما يمكنُ أن نطلق عليه (الرمز الميتافيزيقي) .ويُعدُّ الشعرُ الصوفي أنموذجاً مهماً اتخذه النقد المعاصر بوصفهِ رافداً مهماً من روافد الرمزية الميتافيزيقية حيثُ أن ((شعر الصوفية سواء عوّل في رمزيتهِ على الأبنية الاستعارية أو على التصور والتمثيل البحت ينتمي إلى ما يعرفُ بالشعر

---

(٤) الرمز الشعري عند الصوفية : ٨٦ .

الميتـافيزيقي))[١] . وهـو شـعرٌ ملـيءٌ بـالرموز والإشـارات ذات الـدلالات العميقـة الموغلـة فـي الخيّال ، بل تجاوزتْ هذهِ الرموزُ الكنائيةُ في كثيرٍ من حالاتها الواقعَ باتجاه الما وراء متخذةً مساراً أعمق ذا دلالاتٍ متعددة ، حيثُ يستهدفُ الوصول إلى البنى العميقة المشكلة لفضاءات النص .

إنّ الرمز في المنظور الصوفي هو أن يبدأ الشاعر من المحسوس ليرتدّ إلى الذات فيعبّرَ عن أعماقها المتغيرة تعبيراً يماثلها إيماءً وإيحاءً ليكون الرمزُ الأدبي نوعاً من التشبيه أو الكناية ، لأن المجاز بكل أنواعه يرتكز على الفكر الذي يلتقط أوجه الشبه بيّن المحسوسات ليكون الرمزُ بعد ذلك ضرباً ولوناً من التشبيه أو الكناية أو غيرها من ضروب المجاز ، ومن ذلك يتضحُ أن الرمز الأدبي بالمفهوم المعاصر أسلوبٌ صوري يرتكزُ فيه الشاعرُ على الواقع لينطلق منه بعد ذلك إلى ما فوق الواقع ، فوظيفةُ الرمز – حسب هذا المفهوم – ليست نقل أبعاد الأشياء وهيئاتها كاملة بل إن وظيفة الرمز هي أن يوقع في نفس المتلقي نظير ما وقع في نفس الشاعر أو المرسل أو الناص من إحساسات[٢] .

وبما أن الشعر يوصفُ بأنه نمط تعبيري ، فإنه يتجاذبُهُ تياران : أحدهما تأملي مرتبط بالأفكار ، والآخر وجداني مرتبط بالشعور ، بيّد أننا نلاحظُ أن هذهِ الثنائية تكاد تختفي في

(*) الميتافيزيقا : كلمة تتكون من مقطعين: (Meta) وتعني ، ما بعد أو ما وراء ، و (Physics) ومعناها علمُ الطبيعة فهي بهذا تعني العلم الذي يدرسُ موضوعات تجاوز الظواهر المحسوسة ، فهي تُعنى بدراسة الوجود الإلهي وصفاتهِ ، والنفس ، والروح فهي تدرس الوجود بصفة عامة وملحقاتهِ كالجوهر والعرض والتغير والزمان والمكان ... ينظر : مدخل إلى الميتافيزيقا ، د.إمام عبد الفتاح إمام، ٢٢.

(١) الرمز الشعري عند الصوفية : ٣٢٢ .

(١) ينظر : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : ٢٣٨ .

الأشعار ذات الإبداع الشعري الملهم ، وهذا ما نجده في الشعر الصوفي بوصفهِ فهماً عاطفياً للفكر ، فالأفكار في هذا النوع من الشعر مشرّبة بالعاطفة[١] .

لقد اقترن الرمز بالتصوف ، وهو من الأساليب المميَّزة للأدب الصوفي ((وربما يرجع ذلك إلى طبيعة ما يكتنفُ الصوفي من مشاعر وأذواق مبهمة وبعيدة الغور في أعماق النفس وإلى قصور اللغة المعتادة عن الإحاطة بتلك المشاعر والأذواق التي يكونُ تلمسها بالحدس فيكون الرمزُ مناسباً للتعبير عنها))[٢] ، إذ كانت اللغة عندهم تمتازُ بالترميز والإيحاء والإشارة والاقتصاد في اللفظ ، وتبتعد عن الوضوح والمباشرة ، وهم بذلك قد أدركوا ((أن المعادلة ما بين وضوح الصور وجلائها ، وما بين تأثيرها تظلُ عكسيةً دائماً ، فكلما وضحت الصورة أكثر فأكثر قلّ تأثيرها في قارئها بسبب كونها تكشفُ في فترة زمنية قليلة جداً عن كل أسرارها وعناصرها وعلاقاتها الخفية ، فلا تدعو متلقيها يتأملها تاملاً دقيقاً))[٣] .

لقد استطاع الشاعر الصوفي أن يغنيَ معجم الشعر الرمزي ، بألفاظ وتعابير استمدها أساساً من التراث الصوفي ، مثل ألفاظ : السكر ، والوَجَد ، والقطب ، والكشف ، والعرفان ، والفيض ، وغيرها من رموز كنّى بها الصوفية عن شوقهم إلى الانفلات من الأشياء المحسوسة ، فالكشف ، والسكر ، والفتوح ، والفيوضات ، بلغة المتصوفة هي كنايات رامزة إلى نشوة الوصول ((ولئن كان الموقف وطبيعة التجربة الصوفية ينطويان على قيمة رمزية خاصة بالأحوال والمقامات والأذواق والاتصال بالإلهي في قداستهِ وتعاليه لقد بات ضرورياً أن تكون لغة الشعر المعبّرة عن التجربة وطبيعتها الجوهرية موغلةً في التركيب الرمزي))[٤] ، وهكذا فإن الصوفية في شعرهم هذا كانوا قد أحالوا على رموز وفيرة ليدلّوا بها عن مكنونات أنفسهم توسلوا إليها بالمجازات والصور والأخيلة .

---

(٢) ينظر : الرمز الشعري عند الصوفية : ٣٢٢ .

(٣) النثر الصوفي ، دراسة فنية وتحليلية : ٣٨٧ .

(٤) تطور الشعر الحديث في العراق : ٤٨ .

(١) الرمز الشعري عند الصوفية : ٢٠٢ .

إنّ الرمـز الشـعري عنـد الصـوفية عميـق الغـور ، فهـو يتجـاوز محـيط الطبيعـة الإنسـانية ، وتحديـداً فـي حـالات الشـطح حيـث يبـدو الصـوفي ((كثيـر اللجـوء إلـى الرمز ، ولاسيما أن الشطحَ هو نتاج انفعال شديد يمرُّ به الصوفي لتوارد اللطائف والمعاني الخفية على إحساسه فتتحرك مخيلة الصوفي تنتجُ الصور))[١] ، وذلك بفعل الإغراق في الخيال ؛ لأن الخيال ينطوي ((في هذا اللون من الشعر على قيمة ميتافيزيقية شاملة))[٢] جعلت هذا الشعر ذا طابَع فلسفي .

ويبدو أن الخمرة قد احتلت مكاناً متميزاً في تراث الصوفية الأدبي ، إذ كانت تمثلُ رمزاً من رموز الوجد الصوفي ، وهذا الرمزُ قديمٌ في تراث الصوفية ، فقد أضافوا إلى خمرياتهم شيئاً مما ينِدُّ عن الموروث ويخرجُ عن المتداول المألوف مما يعني أنهم انفردوا وتميزوا برموز خاصة[٣] .

ومن النماذج المهمة في الرمز الصوفي والتي أولاها النقاد عناية متميزة ، تلك القصيدة الخمرية لـ (شرف الدين عمرَ بن الفارض) ، وهي تُعدُّ نموذجاً على ولع الصوفية بالرموز والكنايات والإجادة في الإبداع وتوظيفها لأغراضهم ، يقولُ فيها[٤] :

شربنا على ذكرِ الحبيب مُدامةً سَكَرْنا بها من قبل أن يُخلقَ الكرمُ
لها البدرُ كأسٌ وهي شمسٌ يديرها هلالٌ ، وكم يبدو إذا مُزجت نجمُ
ولولا شذاها ما اهتديتُ لحانها ولولا سناها ما تصوّرها الوهمُ
ولم يُبقِ منها الدهرُ غيرَ حشاشة كأن خفاها في صدور النُّهى كتمُ
فإذا ذُكرتْ في الحي أصبحَ أهلُهُ نشاوى ولا عارٌ عليهم ولا إثمُ
ومن بيّن أحشاء الدنان تصاعدت ولم يبقَ منها في الحقيقة إلا اسمُ

(٢) النثر الصوفي دراسة فنية تحليلية : ٣٨٦ .
(٣) الرمز الشعري عند الصوفية : ٣٢٣ .
(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٣٥٧ ، ٣٥٩ ، ٣٦٢ .
(٥) ديوان ابن الفارض : ٨٧-٩٠ .

إن لهذهِ المُدامة كما يرى عاطف جودة نصر ((تحولات رمزية ، فهي تبدو شمساً مشرقة على كل تقدير وتصوير ، وليس الهلالُ والنجمُ إلا تحولين من التحولات الرمزية للبدر ، فهو هلال إذا ما احتجبَ بظهور نفسهِ عن إظهار بقية النور ، وهو نفسه نجم إذا ما نظرَ إلى غيرهِ فاهتدى به))[١] كما أنه رمز بشذا هذهِ المُدامة على عالم الروح الأعظم وجعل سناها تلويحاً على نورانية العقل الإنساني ، فالخمر في شعرهِ رمزٌ على المحبة الإلهية بوصفها أزلية قديمة منزهة عن العلل مجردة عن حدود الزمان والمكان[٢] .

وبذلك تكون الرموز في هذهِ القصيدة قد حققت قراءةً واعيةً ومتأنيةً تدعو القارئ إلى الغوص في أعماقها ليكتشفَ المعاني المتخفية ، وقد وجد بعضُ الباحثين[٣] أن هذهِ الأبيات تحيلُ على (تورية) من نوع خاص ملغّزة تتضمنُ عملية إقصاء مرسومة ، وهي بدورها تنقل القارئ إلى نواتين دلاليتين إحداهما ظاهرة ، والأخرى متخفية والنواة المتخفية تمثلُ الدال الجديد (الذات الإلهية) ، ويرى الباحثُ نفسه[٤] أنه على الرغم مما يظهر من مبالغات في التوصيف ، فإن هذا النوع من الشعر قد سلبَ من الخمرة كل شيء إلا أسمها ، بسبب أن عملية الإقصاء تقوم على ما ينتجُ من مدلولاتٍ جديدةٍ تتسمُ بالإغراق في الخيال .

وبهذا فإن الخمرة تبدو عندهم في أحيان كثيرة رمزاً للخلاص النفسي بعد أن أصبح الخلاص العقلي مستحيلاً ، وابن الفارض قد اشتهر ((بنوع خاص بهذا اللون من الغزل ووصف الخمر ، وغزله في جملتهِ يمكن أخذه على أنه إلهي بقدر ما هو إنساني))[٥] فالمفردات عندهم ذات طابَع غزلي إنساني تحيلُ على إشارات ورموز يتحولُ فيها الموضوع إلى

---

(١) الرمز الشعري عند الصوفية : ٣٦٧ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٣٦٧-٣٦٨ .

(٣) ينظر : سنام الجمل (قراءة في الخزين الحداثي للنقد البلاغي العربي) : (بحث) ، د.إياد عبد الودود عثمان الحمداني ، مجلة المورد ، بغداد ، مج٣٧ ، العدد الأول ، ٢٠١٠م ، ١٥١ .

(٤) ينظر : المكان نفسه .

(١) الرمزية في الأدب العربي : ٣٤٥ .

رمزٍ شعري ((ولما كانت الخمرُ في شعر الصوفية مجرد تلويح إلى معانٍ خاصة تدور على المحبة الإلهية والعرفان الصوفي ووصف أحوال الوجد الروحي فإنها لا تعدو أن تكونَ رمزاً فيه ما فيه من الرموز الشعرية من انقسام متحد وانشقاق يضايفُ بين الحسي والمعنوي ، ويجمعُ بين العيني والمجرد ، ويؤلفُ بين الكيف الحسي للصور والتركيب الميتافيزيقي))[١] .

وقد دلت مبادئ الصوفية على أنهم قد نزعوا نحو الذات بشكل عميق وتوجهوا نحو عوالم ما وراء الحس بغية الوصول إلى ما لا يقدرُ العقلُ والحواس من الوصول إليه[٢] ، كما نجد أن الحبَ الإنساني قد صار في المنظور الصوفي أصلاً يُتوسلُ به إلى الحب الإلهي[٣] ، فالرمز في اصطلاحهم ((هو ما يشيرُ إليه ظاهرُ الكلام من معنى خفي))[٤] ، فالخفاء والغموض من سمات الرمز الصوفي ، ولا غرابة في ذلك ((فإن رموزهم إنما جعلت غالباً لستر معانيهم عن غيرهم من الناس [...] وهي من أجل ذلك قد تجنحُ إلى الألغاز))[٥] ، وعلى الرغم من الغموض الذي يكتنفُ الرمزَ الصوفي فإننا نجده يجري ضمنَ أشكال الشعر العربي المألوفة ، فهو يرتبط بالشعر القديم[٦] ، ولاسيما في جانبي الغزل والخمرة كما في أنموذج (ابن الفارض) المتقدم ، إلا أن هذا التقليد المتمثل في استعارتهم لألفاظ الغزليين والخمريين قد بدا في نظر بعض الباحثين حائلاً ((دون أن يبتكروا لغةً أخرى تلائم هذا الجو الفسيح الذي قصدوا إلى تصويره))[٧] .

---

(٢) الرمز الشعري عند الصوفية : ٣٧٨ .

(٣) ينظر : المكان نفسه :

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٣٥٦ .

(٥) النثر الصوفي دراسة فنية تحليلية : ٣٨٣ .

(١) الرمزية في الأدب العربي : ٣٥٨ .

(٢) ينظر : المكان نفسه .

(٣) المكان نفسه .

ويبدو أن هذا الغموض الذي يلازم الرمز الصوفي يختص بمحيطهم لأنهم أرادوا بهذهِ – الرموز – كما ذكرنا – إخفاء معانيهم عن غيرهم من الناس بخلاف الغموض الذي تُفْرِزُه الرمزية الغربية ، فإنه لا يستهدفُ إخفاء المعاني عن فئةٍ دون أخرى ، وإنما يستهدفُ إحداث الروعة والتأثير لذا فهو يشبه من هذا المنظور الغموض الذي يصاحبُ الأسحار والأحلام(١) ، فالغموض في الرمزية الغربية ناتجٌ عن تبني الشعراء لمذهب معين كان بمنزلة ردّ فعل على المذاهب التي سبقتْهُ ، فهذهِ المعطيات تجعلنا نقول مع د.درويش الجندي إن ((الرمزية الصوفية أقرب إلى المفهوم العربي للرمزية منها إلى المفهوم الغربي))(٢) .

إنّ انتقال الدلالات في الرمز الصوفي من دلالة حقيقية إلى أخرى إيحائية عن طريق استخدام الألفاظ ذات الرموز الكنائية المغلقة ما هو إلا تعبيرٌ عن حبهم للذات الإلهية ، أما جنوحهم في حديثهم عن هذا الحب الإلهي إلى غزل العشاق فهدفهُ ((الرغبة في استرعاء الأسماع ، واستمالة النفوس التي تعشق بطبيعتها هذا اللون من الكلام))(٣) .

إن خصوصية التعبير اللغوي في الرمز الصوفي جعلت منه يميلُ إلى الإبهام ، فاللغة عندهم تنقل المتلقي من العالم المحسوس (الفيزيائي) إلى عالم النفس والخيال ذي الطابَع الروحاني ، ولاسيما في حالات الشطح حيثُ يتجه التعبير الرمزي عند الصوفية إلى استبطان اللغة بغية التعبير عما تنطوي عليه النفس من توترات ، فالصوفية كما يرى (نيكلسون) كانوا قد اصطنعوا الأسلوب الرمزي ، فلم يجدوا سبيلاً آخر يعبرون من خلالهِ عن رياضتهم الصوفية(٤) ، ولعل هذا هو أحد أسباب اغتراب اللغة عندهم وبخاصةٍ إذا ما عرفنا أن التجربة

---

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٣٥٩ .
(٥) المصدر نفسه : ٣٦١ .
(٦) المصدر نفسه : ٣٥٢ .
(١) ينظر : الصوفية في الإسلام : ١٠١–١٠٢ .

الصوفية تمتلكُ رمزاً غريباً مكنّها من اكتناه عوالم ما وراء الحس من أجل الوصول بقلوبهم ومشاعرهم وإحساساتهم إلى ما لا يتسنى للعقل أن يصل إليه .

ولم يقتصرْ إبداعُ الرمز الصوفي على الشعر دونَ النثر ، بل ((لقد ظهرَ الأسلوبُ الرمزي عند الصوفية في عصرٍ مبكر جداً في النصوص النثرية))[١] أيضاً ، فمن ذلك استعمالهم مظاهرَ الطبيعة رموزاً لمعانيهم كاستعمال لفظة (الأودية)[٢] رمزاً للمخاطر والعقبات التي يواجهها المتصوفة ، ومن ذلك استعمالهم لفظة (المفازة)[٣] ، رمزاً للمشاق الكبيرة التي يواجهها الصوفية في طريقهم ، كما أن من أشكال الرمز في النثر الصوفي هو تجسيمهم للمعاني ، ولاسيما القرآنية منها[٤] .

وعلى أية حال ((فلا غنى للصوفي عن لغة الرمز واصطناع أساليب التمثيل والتصوير ، ليترجم عن أحوالهِ ويُعبّرَ عن مواجيدهِ وأذواقهِ))[٥] .

وخلاصة ذلك فإن الرمز في الشعر الصوفي يحملُ كنايات مكثفة يصعُبُ تفكيكها ، لذا فهو يقتضي معرفة مرجعيتهِ الثقافية ((إذ لا يمكنُ فهمُهُ إلا ضمن نظام التشفير الصوفي))[٦] فالشعر الصوفي غالباً ما يجنحُ إلى الإيماء والرمز والغموض واللامعقول ، فإنه ((في مجملهِ شعرٌ ميتافيزيقي يحيلُ على موضوعات تندُّ عن أي وضعيةٍ

(٢) النثر الصوفي دراسة فنية تحليلية : ٣٨٤ .
(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٣٨٧ .
(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٣٨٨ .
(٥) ينظر : المصدر نفسه : ٣٩٢ .
(٦) الرمز الشعري عند الصوفية : ٥٠٢ .
(١) علم العلامات والنص الأدبي (سلطة القارئ) : بلواهم محمد ، ضمن كتاب : (السيميائية والنص الأدبي) ، أعمال الملتقى الأدبي ، جامعة عنابة ، ١٩٩٥م ، ٤٥ .

فيزيائية ، وهذهِ السمة الميتافيزيقية [تؤولُ][*] إلى فهمٍ عاطفي للفكر ، وبعبارة دانته إنها فكرٌ متحولٌ إلى مجازات وتخيّلات))[١] ، وليس هذا بالغريب ففي حالات الصفاء الروحي تقتربُ رؤى الشعراء من رؤى الصوفية ، وقد تبلغُ مبلغها من السمو والتركيز فتجيءُ أشعارُهم جانحةً إلى الإيماء والرمز بوصفه معادلاً موضوعياً لما تكنُهُ نفسُ الشاعر من عواطف وانفعالات .

إستطيقا الغموض الرمزي:

إنّ اللغة بطبيعة الحال قد وضعت للتواصل بين الناس ، لأن الغرض من الكلام إنما هو لإيصال فكرةٍ أو لطلبِ شيء أو لأي غرضٍ آخر يقصدُهُ المتكلم ، فهي بذلك تكون واسطةً لنقل المشاعر والأحاسيس ، واللغة الرمزية هي الأخرى وسيلةٌ من وسائل التعبير وطريقة من طرائق الأداء اللفظي ، وهي غالباً ما يكتنفها الغموض ولاسيما في الشعر ذي الطابَع الرمزي ، فقد تفنّن الرمزيون في طريقة أدائهم اللغوي فهزوا رتابة الجملة ، فقدموا فيها وأخروا بطريقةٍ فنيةٍ عالية تحتمُ على القارئ لكي يكتشفَ المعنى أن يبذلَ نظيرَ جهد الشاعر[٢] ، لكن الذي يهمنا في هذا الموضع هو هل يُعدُّ الغموض الذي يصاحبُ التعبيرَ الرمزي سمةً جمالية أو أنه ظاهرة تعقيد وإيهام ؟

لابدّ أولاً من الإشارة إلى أن قضية الغموض والوضوح قديمة قِدَمَ الشعر نفسهِ ، إذ تمتدُ جذورها إلى العصر الجاهلي الذي امتاز الشعرُ فيه بالوضوح نتيجة طبيعة الحياة البدوية آنذاك ووضوحها مما انعكس على الشاعر الجاهلي ، فجاء شعرهُ واضحاً أيضاً ، إلا أنه لم يخلُ تماماً من بعض العبارات أو الكلمات الغامضة ، لكنه مع ذلك لم يشكلْ ظاهرةً فيه كما هو الحال في العصر العباسي الذي تسربَ الغموض إلى شعرهِ بسبب انفتاح الحياة فيه على الثقافات الأخرى ولعل سؤال بعضهم لأبي تمام لِمَ تقولُ ما لا يفهمُ ؟ فأجابه : ولِمَ لا تفهمُ ما يقالُ[٣] .

(*) في الأصل [تئول].

(٢) الرمز الشعري عند الصوفية : ٥٠٧–٥٠٨ .

(٣) ينظر : الرمزية في الأدب العربي الحديث : ٨٧–٨٨ .

(١) ينظر : أخبار أبي تمام : ٧٢ .

إن هذا التساؤل يعكسُ حجمَ وكثافةَ الغموض الذي اكتنفَ الشعرَ آنذاك ، وقد استمرت ظاهرةُ الغموض تنمو شيئاً فشيئاً حتى وصلت إلى العصر الحديث الذي أُغرِقَ فيه الشعرُ بالغموض ومن ذلك ما يتصلُ بالرمزيين ، فهو سمةٌ مرتبطة بأشعارهم ، لأن ((الرمزيين جعلوا أشعارهم أصداءً لعالمٍ مستور لا يُرى ولا يسمعُ ، وترجيعات للغةٍ ترفضُ إلا أن تتهامس وتتمتمُ دون أن تخسرَ طاقاتها الإيحائية))[١] ، ولأجل أن يسموَ الشعرُ عندهم ويرتفعَ إلى ((مرتبة الصفاء الخالص فقد عمدوا إلى الإيحاء لخلق حالةٍ معينة في نفس المتلقي ، وإلى الإبهام والحلم حتى يتجنبوا بالإبهام ركاكة الوضوح المبتذل ، وحتى يقتنصوا الحقيقة بالحلم ، لأن الحلمَ هو الحقيقة))[٢] ، وبهذا فإن الرمز عندهم هو ((نوعٌ من التعبير غير المباشر لا يُسمي الشيءَ باسمهِ ، بل يتجنب فيه الوصف المستقيم المباشر من أجل أن يخفيه أو يظهره بطريقةٍ لافتةٍ [...] ، والرمزُ على هذا يدخلُ في تكوين مسافاتٍ مختلفةٍ ، فهو يدخلُ في مسافات عقلية ولا عقلية ، أو هو يدخل في سلسلة من الأفكار الواعية وغير الواعية ، أفكار ليست متساوية النسبة إلى الوعي))[٣] .

إن وضوح المعنى لا يتعارض مع المعنى اللطيف الذي يتمُ التوصلُ إليه بشيء من التفكير والتأمل وإعمال الذهن ، فالصورة لابدّ أن تتصف بشيء من الغموض ، وذلك عن طريق التباعد بين أطرافها ، وبهذا فإن الغموض له دلالتان إحداهما جمالية حيثُ يكون الغموض بموجبها فناً جمالياً ، والدلالة الأخرى : لغوية ، وهي تتسم بالإبهام والتعمية وغالباً ما تكون سلبية تنافي الجمال ، لأن الغموض بحد ذاتهِ لا يهدفُ إلى تحويل القصيدة إلى ألغاز وطلاسم بقدْرِ ما هو صفة جمالية للنص الأدبي تتسمُ بعملية الخلق الفني .

والغموض في الرمز بالمفهوم الأول يشكل ظاهرةً فنية مرتبطة بالفن الإنساني وبالفنان المبدع مما يجعلُ المتلقي يشعر بحاجةٍ حسية وفكرية من أجل فك رموزهِ وتفسير دلالاتهِ وتحديد

(٢) الرمز في الشعر العربي : ١٧ .

(٣) عن اللغة والأدب والنقد : ٣٣٠ .

(٤) دراسة الأدب العربي : ١٣١ .

قراءاتـهِ ، وهذهِ الحالـة تشكلُ قمـةَ اللذة الحسية والفنيـة لدى المتلقـي كما أنها وفـي الوقت ذاتـهِ تجسدُ غاية المبدع وهدفه .

والغموض على وفق هذا الوصف سمةٌ جمالية ما لم يتجاوز حدود المعقول إلى اللامعقول حيثُ أن الغموض يقفُ مع اللامعقول حائلاً أمام اكتشاف المعنى ووضوحهِ[١] ، وقد ميّزَ كوهن بين الشعرية الناتجة عن الانحراف والانزياح ، وبين لا معقولية الجملة إذ ((إن الجملة الشعرية والجملة غير المعقولة تمثلان نفس المنافرة ، إلا أن المنافرة قابلة للنفي في الأولى ، ومتعذرة النفي في الثانية ، إنهما لا تتشابهان من ناحية البنية إلا سلباً ، أي بمقدار ما تخرقان القانون [...] الانزياح في الشعر خطأ يُستهدف من ورائـهِ الوقوف على تصحيحهِ الخاص))[٢] ، ولهذا فإن الشعر على وفق ما ذكره كوهن يقعُ في منطقة الفهم المرتبط بالتوقع واصفاً ذلك المستوى بالمقام ((الذي يرضى الشعرُ أن يضعَ فيه نفسه))[٣] ولذلك فإن لا معقولية القصيدة تظل عند كوهن ((أساسية ولكنها ليست مجانية إنها الثمن الذي ينبغي دفعه مقابل وضوح من طبيعة أخرى))[٤] ، فاللامعقولية إذن سائغة في الشعر ما لم تتجاوز الدرجة الحرجة ، لأنها تمثلُ الحدَّ الفاصل بين الانزياح الشعري والانزياح اللاشعري ، وقد أقرّ كوهن بوجود درجة انزياح حرجة وبنسب متفاوتة ، لكنه في الوقت ذاتـهِ جعل لها قيمة متوسطة ((إذ بتجاوزها تكف القصيدة عن إنجاز وظيفتها باعتبارها لغةً دالة))[٥] ، ومن ثَمّ ((فإن مجاوزة هذهِ الدرجة تعني الانزلاق إلى مغبة أمراض اللغة [...] وفي أحسن حال فإن تلك المجاوزة تحيلُ الخطاب الموسوم بالشعرية إلى خطاب موسوم (بالغرابة)))[٦] ، مما يستعصي فهمهُ

---

(١) ينظر : الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب : ٣١٧ .

(٢) بنية اللغة الشعرية : ١٩٣ .

(٣) المصدر نفسه : ٩٥ .

(١) بنية اللغة الشعرية: ١٩٤ .

(٢) المصدر نفسه : ١٧٩ .

(٣) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب : ٣١٩ .

على المتلقي بخلاف الغموض الشعري فهو سمة جمالية قابلة للإدراك بشكلٍ يُمكّنُ السامعَ من الفهم والتأويل .

فاعلية الخيال بين الوسائط في الكناية وتراسل الحواس عند الرمزيين

أ- الخيال المنتج :

لا يخفى ما للخيال من علاقة وطيدة بعملية الإبداع الفني ، فهو عنصر فاعلٌ في بناء الصورة الشعرية ، بل إن الصورة الأدبية بشكلٍ عام ((مصدرها الخيال وهو وحده مجالُ الجمال))(١) ، إذ هو صانعٌ للصور وباعثٌ لها في عوالم رحبة ذات مجالات واسعة فهو من ((أقدر الأساليب على جعل الصور تتشابكُ في بعضها البعض بطريقة غير واقعية وإضفاء الأهمية على الكلمات المستخدمة بعكس المقصود منها))(٢) ، فهو وسيلة مهمة لإدراك الحقائق وتصوير الأشياء إذ ((إن الخيال الإبداعي والصور الشعرية متضايفان ، ويتجلى كلٌ منهما في الآخر على نحو يسمحُ بتبادل دوري للحمل في سياق العلاقة بين الفعل والانفعال))(٣) .

فالخيال هو القوة الخفية والطاقة الكامنة التي بها تقِلُ القيود المفروضة على حرية الأديب والتي نجدها لدى أنصار المذهب الكلاسيكي الذين قيدوا من حرية الشاعر في الخيال ورأوا فيه ((الجانب الخادع في النفس الذي يقودُ إلى الخطأ والزلل))(٤) ، فلم يلحظ للخيال أهمية في المفهوم الكلاسيكي حيث لم ((يكن الشاعر باحثاً عن المجهول بقدر ما كان مراعياً للصقل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام والميل إلى تصوير الكليات العامة التي يشترك في

---

(٤) النقد الأدبي الحديث : ٤٤١ .

(٥) ثورة الشعر الحديث : ٣١٠ .

(١) الخيال مفهوماتُهُ ووظائفُهُ : ٢٧٦ .

(٢) الرومانتيكية : ١٥ .

فهمها الناس جميعاً))[١] فالخيال عندهم ((لم يكن عنصراً رئيساً في الشعر بل إنه محدود القيمة ، فالأديب عندهم مفسرٌ أكثر من كونه مبدعاً))[٢] ، إلا أن هذهِ النظرة في التقليل من دور الخيال لم تدم طويلاً ولاسيما مع ظهور المدرسة الرومانسية وتبلور فلسفتها منذ أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر فقد دعت إلى ((تحطيم سيطرة العقل الذي نادت به الكلاسيكية ونادت بتحكيم العاطفة ، وإطلاق العنان للخيال الجامح المتوثب))[٣] .

ومنذ ذلك الحين وبعد ثورة (الرومانسيين) على جمود العقل في الأدب الكلاسيكي نجد الخيال قد حظي ((باهتمامٍ واسع في المذاهب الفلسفية والسيكولوجية وفي دراسات البلاغة والنقد الأدبي وهو اهتمام يُستمدُ مما ينطوي عليه الخيال من فعالية لا غناءَ عنها في منجزات الإنسان الثقافية عبر التأريخ وذلك أن الإنسان من بين الكائنات ، ذو وعي تأريخي أساسُهُ ضربٌ من الاصطفاء وانبثاق الوعي [...] هذا الوعي تأريخي لأنه لغوي وخيالي فباللغة سمّى الإنسان الأشياء وأسس تضايفاً بين الكشف والانكشاف ، وبالخيال أولج الواقع في اللاواقع))[٤] .

فالخيال بهذا المفهوم يشكلُ عنصراً فاعلاً في تكوين الصورة الأدبية بشكلٍ عام لذا فإنه قد حظي ((بالاهتمام الأكبر من بين مصادر الصورة الأخرى عند النقاد المتأثرين بالمذهبين الرومانسي والرمزي خاصة))[٥] ، فقد كان الخيال يمثلُ عند (كانت) ((أجل قوى الإنسان ، وأنه لا غنى لأيةِ قوةٍ أخرى من قوى الإنسان عن الخيال))[٦] كما يُعدُّ (وردزورث) من أبرز دعاة الخيال المدعم بالعاطفة ، ويمكن اعتباره مع (كولردج) من أكثر

---

(٣) قضايا النقد الأدبي المعاصر : ٥٢ .

(٤) مفهوم الخيال ووظيفتُهُ في النقد القديم والبلاغة : ١٢ .

(٥) المذاهب الأدبية الغربية رؤية فكرية وفنية : ٤٢ .

(١) الخيال مفهوماتهُ ووظائفهُ : ٥ .

(٢) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : ٥٣ .

(٣) النقد الأدبي الحديث : ٤١٠-٤١١ .

الرومانتيكين الذين اهتموا بالخيال وتأثيره في اختراع الصور[١] ، وتعد نظرية كولردج في الخيال نظرية شاملة ومتكاملة حيثُ قسمه إلى قسمين : أولي وثانوي ، مراعياً في تقسيمهِ هذا الفروقَ في الدرجة وطريقة العمل فالخيال الأولي عنده ذو قوة حيّة وعامل مهم في كل إدراك إنساني إذ يجعل من ذلك الإدراك أمراً ممكناً[٢] ، أما الخيال الثانوي فهو عنده صدى للخيال الأولي غيرَ أنه يوجد مع الإرادة الواعية ، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ، ولكنه يختلفُ عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطهِ[٣] ، فالخيال الأولي إذن سمة مشتركة بين جميع الناس من خلال قدرتهم على إنتاج المعرفة ، أما الخيال الثانوي فإنه لا يظهر إلا في عملية الإبداع الفني ((إنه يذيبُ ويتلاشى ويحطمُ لكي يخلقَ من جديد))[٤] ، فالخيال إذن عنصرٌ خلاق يذيبُ الفكرة في أذهان الناس حتى تتلاشى وتحتجب ثم يعيدُ إبداعها بطريقة جديدة تبعث على الدهشة ، فالخيال هو ((العقل في أعلى حالات تبصره المبدع ، وهو لا يفتأ يكشفُ عن نفسهِ في تفكيك ما يحيطُ بنا من مألوفات ، وفي إعادتهِ صب المادة الخام في كليات جديدة حيّة))[٥] ، ولأهمية الخيال وفاعليتهِ في عملية الإبداع الفني ، فقد قسمّه (رتشاردز) في كتابه (مبادئ النقد الأدبي) إلى مستوياتٍ ستة جاعلاً المستوى السادس والذي يمثلُ فيه الخيال تلك القوة التركيبية السحرية التي تعملُ على خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضاربة، وهو يماثل تعريف (كولردج) له كما يرى رتشاردز ، جاعلاً إياه أكبر خدمة أسداها (كولردج) للنظرية النقدية مما جعله يعترف بصعوبة الإضافة إلى هذا التعريف شيئاً إلا من باب التوضيح والتفسير[٦] .

---

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٤١١-٤١٢ .

(٥) ينظر : الخيال مفهوماتُهُ ووظائفُهُ : ٦٤ .

(٦) ينظر : كولردج : ٨٧ .

(٧) المكان نفسه .

(١) الخيال مفهوماته ووظائفه : ٢٤١ .

(٢) ينظر : مبادئ النقد الأدبي : ٣٠٩-٣١٢ .

فالخيال إذن يشكلُ أداةً فاعلةً في عملية الخلق الفني لما ينطوي عليه من حرية فردية يتجه من خلالها المبدع نحو الذات وأعماق الشعور متجاوزاً ثنائية الفكر والعاطفة ، فالأفكار من خلالهِ تبدو مندغمةً بالعواطف ، مما يجعلهُ قوةً إبداعية قادرةً على صهر الأشياء التي تبدو مختلفة من خلال تلّمس العلاقات القائمة بينها في عملية هدم وتذويب ثم إعادة بناء وتركيب ، فبالخيال يكتشفُ الشاعرُ أوجه العلاقة بين الأشياء على الرغم من أنها تبدو للوهلة الأولى غير متجانسة فـ ((الخيّال الشعري يصهرُ الأشياء المتباينة في وحدة جديدة))[١] يعيدُ بناءها وتشكيلها برؤية تختلف عن رؤية الإنسان الاعتيادي فالخيال دائماً ((خلاّق يذيبُ كلَ عنصرٍ من عناصر الفكرة لإعطائها مذاقاً جديداً ، لأن مهمته الأصلية تنزع دوماً إلى التحليق اللانهائي فهذهِ الانطباعات البصرية تمثل تجسداً لقنوات متعددة ترفد الخيال وتعطيه المادة الأولية ومن ثم يعملُ الخيالُ على تركيبها وإعطائها البثَّ الشعري الذي يضفي عليها دلالات متجددة تحطمُ معانيها التقليدية الشائعة))[٢] ، وهكذا تبدو هذهِ القوة السحرية ذات طاقة فاعلة يستطيعُ المبدعُ من خلالها إحداث المتعة والدهشة إذ إن ((من خصائص الخيال الشعري الأصيل أنه يحطمُ سورَ مدركاتنا العرفية ، ويجعلنا نجفلُ لائذين بحالةٍ من الوعي بالواقع ، تجعلنا نشعرُ كما لو كانَ كل شيءٍ يبدأُ من جديد))[٣] .

وأخيراً فإن ما تقدم من عرضٍ لآراء النقاد الذين تبلور على أيديهم مفهومُ الخيال واتضحت وظائفُهُ ، إنما أردنا ذلك ليكونَ مدخلاً لمعرفة فاعلية الخيال في نمطين يقتربان من بعضهما من حيثُ الإيجازُ والتكثيفُ والتداعي في المعاني واللامباشرة في التعبير وهذان النمطان هما : الوسائطُ في الكناية ، والآخر : تراسل الحواس عند الرمزيين ، لنبيّن دورَ الخيال وفاعليته في التأثير على المتلقي ، والتحليق به إلى عوالم رحبه ذات أفقٍ واسعٍ يعلو على الواقع ويهدف إلى تغريبهِ بطريقة سحرية نابعة من ذات الشاعر بأسلوب أخّاذ يأسر العقول .

---

(٣) الخيال الرمزي (كولردج والتقليد الرومانسي) : ٦٦ .

(٤) مفهوم الخيال ووظائفُهُ في النقد القديم والبلاغة : ١٦ .

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ١٨ .

ب- فاعلية الخيال في وسائط الكناية :

الكنايــة طريقــةٌ مــن طرائــق التعبيــر ووســيلةَ مــن وســائل إنتــاج الصــورة الفنيــة نظــراً ((لما تحملُهُ من معانٍ بديعية وإشارات خفية تلوّحُ بالمعنى من بعيد وتوميءُ به ، دون أن تُفصحَ عنه))[1] .

والخيالُ في الكناية قائمٌ على التداعي ، فهو يرتبطُ بما تثيرُه هذهِ الوسائط من معانٍ حيثُ أنها تُحفّزُ المخيّلة على إنتاج الصور التي من شأنها إحداث الدهشة لدى المتلقي ، وهذا يعني أن الخيـال هنـا يتـأثرُ ويؤثرُ فـي الوقـت نفسـه ، فهـو يتـأثرُ ؛ لأن الوسـائط فـي الكنايـة تسـتثيرُ المخيلـة فتدفعها نحـو إنتـاج الصـور ، وهـذهِ الوسـائط التـي تتوسطُ المسـافة بـين اللفـظ الكنـائي والمعنى المقصود قد تقل أو تكثر ، وبناءً على ذلك قُسِمتْ الكناية إلى قريبةٍ وبعيدة ، فإذا قلّتْ الوسـائط بين اللفظ الكنـائي والمعنـى المراد كانت قريبـة ، وإذا كثرت كانت بعيدة فالقريبـة مثل قولهم (فلان طويل النجاد) وهي كناية عن طول القامة وهذا المعنى يُفهمُ من العبارة بلا وسائط فلا يحتاج الوصول إلى المعنى المقصود لتحولات كثيرة ، حيثُ يتم التحول فيها على مرحلة واحدة فعبارة (محمد طويل النجاد) يُنتقلُ منها مباشرة إلى (محمد طويل القامة) وهي تسمى كنايـة (بسيطة) ، أمـا البعيدة وتُسمّى (مركبـة) أيضـاً كقولهم (فـلان جبـان الكلـب) ، فالوصول إلى النـاتج المقصود يحتـاجُ إلى مجموعةٍ من التحولات ، يتحركُ فيها ذهن المتلقي حركة تراجعية تبدأ من اللفظ الكنائي المذكور مروراً بالتحولات (الوسائط) حيثُ تتسعُ دائرة الانتقالات ثم تضيق تدريجياً حتى تصلَ إلى المعنى المقصود وهو (الكرم)[2] .

إنّ الانتقالات المتعددة بيّن هذهِ الوسائط تستثيرُ الخيّال لدى المتلقي وتحفزه ((فالمتلقي يجدُ روابط بين ما يراه من صفات وما تدعوه هذهِ الصفات في ذهنهِ من أفكار ومعانٍ على أساس أن هذهِ الأفكار والمعاني تُنَشّط عملية التصوير [...] فقدرة الكناية على التداعي أكبرُ مــن قــدرة التشــبيه أو الاســتعارة أو المجــاز المرســل ، والإيحــاءُ فــي الكنايــة مفتــوحٌ إلــى

(٢) مفهوم الخيال ووظيفتُهُ في النقد القديم والبلاغة : ٣٥٣ .

(١) ينظر : البلاغة العربية قراءة أخرى : ١٨٩-١٩١ .

ما لا نهاية))[١] وهذا يعني أن النظرة إلى الكناية عن طريق الوسائط تعتمدُ في ((فهمها على المتلقي الحصيف الذي يسبرُ أغوارها ، ويؤلفُ عناصرها ، ويقيمُ علاقاتها ليستنبط منها المقصود))[٢] .

فمعرفة مستوى التداعي في المعاني التي تكتنفُ اللفظ المذكور يعتمدُ بشكلٍ كبير على نوعية المتلقي وقدرتهِ على القراءة الإبداعية لما في الكناية من طاقة خيالية تستندُ إلى ثنائية (المعنى ومعنى المعنى) فهي بحاجةٍ إلى قراءة واعية موجهة ، وقارئٍ يمتازُ بقدرةٍ على الربط بين اللفظ الكنائي وما يستدعيه من معاني ، وكلما كانت المسافة بين اللفظ الكنائي والمعنى المقصود بعيدةً فإن الخيال يأخذُ دوراً فاعلاً في عملية الخلق الفني لتحقيق ((عنصر المفاجأة والتغريب الذي يقومُ عليه الإبداعُ الأدبي))[٣] ولعل من المفيد هنا أن نذكر أن استثارة الخيّال في بعض الكنايات ذات الوسائط الكثيرة قد يبدو خافتاً نوعاً ما بالقياس مع كنايات أخرى تقلُ فيها الوسائط كما في مقابلة كناية (كثير الرماد) مع كنايات : (جبان الكلب ، ومهزول الفصيل) ، وهذهِ الكنايات جميعها يُكنى بها عن الكرم ، إلا أن الأمر هنا لا يرتبطُ بكثرة الوسائط أو قلتها كما هو الحال مع الوسائط التي يُنتقلُ فيها داخل العبارة نفسها (كثير الرماد) مثلاً .

ويبدو أن المسألة هنا مرتبطة بالاستعمال والتداول لأن ((كثرة الاستعمال تجعلُ الانتقال سريعاً وإن كَثُرَت الوسائط فالانتقال من كثرة الرماد إلى الكرم أسرع من الانتقال من هزيل الفصيل أو جبان الكلب))[٤] .

وفي كلتا الحالتين سواءٌ مع كثرة الوسائط أو كثرة الاستعمال والتداول فإن الخيّال وما يمتازُ به من طاقةٍ إبداعيةٍ هو الذي يحدد قوة الإثارة في الذهن ومن ثَمّ فإنه يكون موثراً

(٢) الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي : ٢٦ .

(٣) مفهوم الخيال ووظيفتُهُ في النقد القديم والبلاغة : ٣٦٠ .

(١) الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي : ٢٩ .

(٢) الاستدلال البلاغي : ١٥ .

وبذلك فإن استثمار الطاقة الخيّالية في الكناية يحرّرها من النظرة المنطقية ذات التقنين الصارم بوصفها ((آفة اجتاحت الدراسات النقدية والبلاغية القديمة ، وقادت النقاد إلى دراسة الكناية على وفق التصور اللغوي والمنطقي))(١) ، فدراسة الكناية في أطار أوسع يشتغل على ثنائية (المعنى ومعنى المعنى) يجعلها ((تبحثُ في جانب يبتعد قليلاً عن المنطق))(٢) ، ويقرّبُها من أن تكون ((مؤسسة على التداعي))(٣) ، الذي يعتمدُ في آلية إنتاجهِ للصور على عنصر الخيال . هذهِ الطاقة التي وجدناها فاعلةً لدى المدرسة الرمزية التي استثمرت فاعلية الخيّال بشكل واسع ولاسيما فيما يتصل بمسألة (تراسل الحواس) ، التي سنعرضُ لها فيما سيأتي من صفحات ، بوصفها نظرية قائمة ((على تداعي أحاسيس تتعلقُ بمجالات الإدراك المختلفة ، فلا يربطُ بين المجالات المختلفة سوى الخيّال الخصب والذهن المتّقد))(٤) ، القادر على إعطاء المسموعات ألواناً والمشمومات أنغاماً ، والمرئيات مذاقاً ، تحت فاعلية وتأثير الخيال الذي يؤثر في المتلقي تأثيراً كبيراً .

ج- فاعلية الخيال في تراسل الحواس عند الرمزيين :

ارتبط مصطلح (تراسل الحواس) بالمدرسة الرمزية ، فقد وجد الرمزيون أن على الشاعر أن يلجأ إلى طرائق ووسائل تُعنى بها اللغة الوجدانية ، لتكون قادرة على التعبير عما يُستعْصَى التعبيرُ عنهُ ، إذ يرى الرمزيون أن من هذهِ الوسائل وسيلة (تراسل الحواس) من خلال ((إلغاء الفروق الوظيفية بين الحواس الإنسانية عن طريق تكوين علائق حوار بين حاستين منفصلتين أو أكثر))(٥) ، فتُعطى المسموعات ألواناً ، وتغدو المشمومات أنغاماً ، وتصيرُ المرئيات عاطرةً وذلك لأن اللغة في أصلها رموز اصطُلِحَ عليها لتُثير في النفس

(٣) الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي : ٢٦ .

(٤) المصدر نفسه : ٢٨ .

(٥) المكان نفسه .

(١) نظرية تراسل الحواس (الأصول ، الأنماط ، الإجراء) : ٧٩ .

(٢) أصداء ، دراسات أدبية نقدية : ١١٥ .

معاني وعواطف خاصة ، حيثُ أن الألوان والأصوات والعطور كلها تتبعثُ من مجال وجداني واحد[١] .

إن ارتباط مصطلح (تراسل الحواس) بالمذهب الرمزي لا يعني بالضرورة أن الأدبَ العربيَ كان جاهلاً عن معرفة هذهِ الوسيلة الإيحائية ، سواء على المستوى التنظيري ، أم على مستوى الإجراء والتطبيق . وقد ذهبَ بعضُ الباحثين ومنهم (أمجد حميد عبد الله) في دراستهِ القيمة حول نظرية تراسل الحواس أن (أبا القاسم علي بن مُنجب بن سليمان المعروف بـ (ابن الصيرفي/ ت ٥٤٢هـ) هو أول من أشار إلى نظرية تراسل الحواس في الشعر العربي مع ذكره لبعض النماذج التطبيقية وذلك في كتابيه (منائح القرائح) و (الأفضليات) ، مشيراً في الوقت نفسهِ إلى أن المحقق (هلال ناجي) ، الذي حقق الكتاب الأول المشار إليه ، قد كشف عن أن نظرية تراسل الحواس هي ليست من مبتكرات الرمزيين الغربيين ، بل إن مبتكرها هو (ابن الصيرفي)[٢] ، وقد أكدّ الباحثُ أن تراسلَ الحواس هي ((نظريةٌ شعرية استعملها الشعراء قديماً بإعمال ملكة الخيال لديهم))[٣] ، فقد ذكر أمثلةً من الشعر العربي القديم يظهرُ فيه التراسل للحواس كقول عروة بن الورد :

وخلٍّ كنتَ عين الرُّشدِ منه إذا نظرت ومستمعاً سميعاً[٤]

فقد بيّن أن عروة بن الورد قد راسل بين حاستي السمع والبصر[٥] .

ومنه أيضاً قول الأعشى :

لو أطعموا المنَّ والسلوى مكانهمُ ما أبصَر الناسُ طعماً فيهمُ نجعاً[٦]

---

(٣) ينظر : النقد الأدبي الحديث : ٤١٨ .

(١) ينظر : نظرية تراسل الحواس : ٤٢ .

(٢) المصدر نفسه: ١٧ .

(٣) ديوان عروة بن الورد : ٦٨ .

(٤) ينظر : نظرية تراسل الحواس : ١٧ .

(٥) ديوان الأعشى : ١١١ .

حيثُ أوضح الباحثُ أن الأعشى في هذا البيت قد راسل بين حاستي البصر والذوق[١] ، كما ذكر أمثلةً من تراسل الحواس في الشعر العباسي كقول بشار بن برد :

فكأن رجع حديثها قِطَعُ الرياضِ كُسِينَ زهرا[٢]

حيثُ أشار إلى أن بشاراً قد راسلَ بين الحواس وذلك بتحويلهِ رجع حديث ممدوحتهِ المسموع إلى حالة تبصرها العين[٣] ، كما ذكر أمثلة أخرى من تراسل الحواس عند الشريف الرضي والسَّري الرَّفَّاء ، وصولاً إلى العصر الحديث للشعر العربي حيثُ أورد أمثلةً من شعر أبي القاسم الشابي ، ونزار قباني[٤] .

ومع أننا نوافقُ الباحثَ فيما ذهب إليه وعوّل عليه من تطلّعاتٍ تكشفُ عن أن ظاهرة تراسل الحواس تمتدُ جذورها إلى الشعر العربي وأنها منتشرة في ثنايا القصائد العربية القديمة منها والحديثة ، إلاّ أن هذهِ الظاهرة تكاد تشكلُ سمةً بارزةً من سمات المدرسة الرمزية ولاسيما أنها قد جاءت في أشعارِهم قصائد كاملة تحملُ هذا العنوان كقصيدة (تراسل) لبودلير – وهي أحدى قصائد ديوانهِ أزهار الشر– والذي يظهرُ أن الرؤية تجاه هذهِ الظاهرة قد تطورت على أيدي الرمزيين الغربيين ، وهذا ما أشار إليه الباحث نفسه بعد أن أقرّ بالبعد الزمني بين ريادة (ابن الصيرفي) وزمن بودلير حيث قال : ((ومع شيءٍ من الموضوعية نجد أن التطور الفكري والحضاري الذي استغرقتُهُ ثمانية القرون تلك كان لابدَّ أن يؤدي بـ (بودلير) إلى تطوير رؤيتهِ للصورة التراسلية ، ثم استغراق المولعين بالرمزية والمنتمين إليها في اكتشاف وتدوين أبعاد تلك الصورة بوصفها صورةً شعرية تلتقطُ الحلم وتمسك بالغرائبية))[٥] .

(٦) ينظر : نظرية تراسل الحواس : ١٧ .

(٧) ديوان بشار بن برد : ٦٩/٤ .

(٨) ينظر : نظرية تراسل الحواس : ١٧ .

(٩) ينظر : المصدر نفسه : ١٧–١٩ .

(١) نظرية تراسل الحواس: ٤٧ .

إن ما يهمنا هنا هو بيان فاعلية الخيّال في بناء الصورة التراسلية عن طريق التبادل بين وظائف الحواس حيث ((يرتبطُ (تراسل الحواس) بالأدب وفنونهِ عن طريق الخيال))[١] ، وهذا يعني أن الخيال ذو أهمية كبيرة في بناء الصورة التراسلية فقد أهمل ((الرمزيون التعبير عن حرفية الأشياء ، ولم يعتّدوا بالمقارنة والمقابلة بين أجزاء صورهم وما تعبّرُ عنه ، فقد حرّروا الصورة من تخوم المادة ، وتحولت إلى حقيقة ذاتية بعناصرها ومصادرها وعلائقها ، وجعلوا من تراسل الحواس مصدراً لصورهم وعاملاً أساساً في تشكيلها وإرساء علائقها))[٢] ، فالخيال الرمزي بشكل عام هو تحطيم للعالم المدرَك ، ثم إعادة بنائهِ بضربٍ من الجدة الباعثة على الدهشة[٣] ، حيثُ إن جمالية الصورة الفنية التي تنتجُ عن تراسل الحواس تكمنُ في رؤية التماثل في اللاتماثل وهذا يعني تغريب الصورة ومن ثم قبولها ، كما لو كانت واقعية مع العلم مُسبقاً بعدم إمكانية وجودها[٤] إذ إن تبادل ((صفات الحواس وصورها بعضها إلى بعض يجعلُ العالمَ الواقعي مثالياً صورياً مختلطاً تتجاورُ فيه الحقائق مع الخيالات والأحلام))[٥] ، فقد تطور الخيال عند الرمزيين تطوراً كبيراً ((فأصبح الشعر من خلاله لغة التعبير عن عالم من خلق الخيال وحده ، ولكنه عالمٌ يرتفعُ فوق الواقع فيقلبُ النظامَ المألوف الذي يرتبُ الأشياء في العالم الخارجي))[٦] .

إنّ الدهشة والغرائبية التي تطغى على الصورة التراسلية إنما تكتسبُ فاعليتها ((في الأدب من عنصر الخيال فيكونُ جزءاً من الجمال الذي يتميزُ به العملُ الأدبي ، لأن الخيالَ هو الذي

---

(٢) المصدر نفسه : ٢٠ .

(٣) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : ٤٧ .

(٤) ينظر : الخيال مفهوماتُهُ ووظائفُهُ : ٢٦٤ .

(١) ينظر : الصورة الفنية معياراً نقدياً : ٤١٥ .

(٢) النقد الأدبي الحديث : ٤١٩ .

(٣) لغة الشعر العربي الحديث – مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية : ٩٠ .

يبتكرُ العلائق بين الحواس والمدركات))[١] ، وهذا ما صرّح به الشعراءُ أنفسهم كما نجد ذلك عند نزار قباني حيثُ يقول :

تخيّلتُ حتى جعلتُ العطورَ تُرى ويُشَمُ اهتزازُ الصدى[٢]

فالشاعرُ – هنا – قد جعلَ العطورَ التي هي من (المشمومات) تُرى بالعين في تراسل (بصري – شمي) ، كما جعل اهتزاز الصدى يُشم في تراسل (شمي – سمعي) ، وذلك كله تحت تأثير فاعلية الخيال كما ذكر الشاعرُ نفسُهُ ، مما يُحدثُ نوعاً من الصور المدهشة التي تقتربُ من الغرائبية وبلغةٍ رامزة ذات طاقة إيحائية غزيرة ، بل إن الطابَع الترميزي في شعر نزار قباني يذهبُ إلى أبعد من ذلك حين يحدثُ التواشج في العملية التراسلية بين الصورة التشبيهية مع الكناية .

إن فاعلية الخيال في إثراء الصورة التراسلية عند الغربيين ، نجده ماثلاً في الرمزية الصوفية التي ولعت كثيراً في عملية التراسل بين الحواس فيما اصطلحوا عليه بـ (إتحاد الصفات) بشكل يؤدي فيه الخيال دوراً فاعلاً في عملية التداخل بين الصفات وذلك ((عند ما تعودُ النفسُ إلى بساطتها الجوهرية فلا تختصُ جارحةٌ دون الأخرى بالوظيفة المنوطة بها ، كتخصيص العين بالرؤية والأُذن بالسمع ، واللسان بالذوق ، وعندما يحققُ الصوفي الوحدة ، يدركُ أن النفسَ الواحدة هي التي تُبصرُ وتسمعُ وتشمُ وتذوقُ ، وتتصور ، وتتخيل ، وأن الصفات سرى بعضُها إلى بعضٍ وتمازجت وتراسلت فيما بينها))[٣] .

إنّ التراسلَ والتبادلَ في وظائف الحواس عند الصوفية يأتي عن طريق استخدامهم للخيال بشكل واسع إذ إن ((الأدب الصوفي الذي يعتبرُ اتجاهاً مهماً من اتجاهات الفكر العربي توسع في استخدام الخيال توسعاً كبيراً لم يكن من قبل ، لأن هدف المتصوفة هو الوصول إلى الإتحاد

---

(٤) نظرية تراسل الحواس : ٢٦ .

(٥) قالت لي السمراء : ٢٨ .

(١) الخيال مفهوماتُهُ ووظائفُهُ : ٢٦٦ .

بالمطلق وهذا الإتحاد لن يكون إلا بالاعتماد على طاقة الخيال الخلاّقة التي يتمتعُ بها جلُّ شعراء المتصوفة))(١) .

وهذا التراسل المنبعث عن الخيال لدى الصوفية نجده بشكل واضح في شعر ابن الفارض حيثُ يقولُ في تائيتهِ الكبرى(٢) :

فعينـي ناجت واللسانُ مشاهدُ ... وينطقُ مني السمعُ واليدُ أصغتِ

وسمعـي عينٌ تجتلي كل ما بدا ... وعينيَ سمعٌ إن شدا القومُ تنصتِ

ومني عن أيدٍ لسانـي يدٌ كما ... يدي لي لسانٌ في خطابي وخطبتي

كذاك يدي عينٌ ترى كل ما بـدا ... وعيني يدٌ مبسوطةٌ عند بسطتي

وسمعي لسانٌ في مخاطبتي، كذا ... لساني في إصغائهِ سمعٌ مُنْصِتِ

وللشمِ أحكامُ اطرّاد القياس في إتـ ... حاد صفاتي أو بعكس القضيةِ

وما فيّ عضوٌ خُصَ من دون غيرهِ ... بتعينِ وصفٍ مثل عين البصيرةِ

إنّ تراسل الحواس في أبيات ابن الفارض هذهِ يتمثل في ((الإتحاد وفي سريان أحكام الصفات بعضها إلى بعض))(٣) ، أي إتحادها بالاعتماد على عنصر الخيال مما يؤدي إلى أن تتخلى كل حاسة عن وظيفتها فترسلها إلى الحاسة الأخرى في عملية تبادل وظائفي تنزعُ نحو الغرائبية واللامألوف بغية التعبير عن أحاسيسهم مما يوّلد الدهشة لدى المتلقي وجعله يشارك الشاعر في إحساسهِ .

إنّ عنصر الخيال هو الرابط بين تراسل الحواس وإتحادها عند كلٍ من الرمزيين والصوفية ، وهذا ما يُفسرُ نزوعَ بعض الشعراء الرمزيين نحو التصوف كما هو الحال عند (بودلير) الذي يقولُ عنه د.محمد فتوح أحمد : ((وبدت لهجةُ شعرهِ جديدةً كلَ الجدة بما فيها من شهوانيةٍ حزينةٍ تتخللها شطحات مثالية مفاجئة وحساسية وثنية تخالطها نزعةٌ صوفية))(٤) .

---

(٢) رماد الشعر : ١٦٧ .

(٣) ديوان ابن الفارض : ١٠١ .

(١) الخيال مفهوماتُهُ ووظائفُهُ : ٢٦٥ .

(٢) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : ٧٤ .

إنّ النظرة تجاه الواقع عند الرمزيين والمتصوفة أصبحت متقاربة بفعل توحّد الأحاسيس والمشاعر وتوظيف الخيال بغية الانطلاق من المحسوس إلى ما لا يمكنُ إدراكهُ بالحواس مما يشكلُ منطلقاً نحو تغريب الواقع نتيجةً لتلك الأحاسيس التي يمرُّ بها الشاعر ، وهو في الوقت نفسهِ يبعثُ على الشعرية التي تسعى إلى شدّ انتباه المتلقي وجعله يتفاعل مع الشاعر ويعيش معه تلك الأحاسيس التي لم يستطعْ أن يعبّر أو يُفصحَ عنها إلا عن طريق الخلط بين وظائف الحواس لكي تتفلت من الواقع باتجاه اللاواقع وتنطلق من المحدود والمدرك نحو اللانهائي واللامحدود .

الفصل الثالث

تجليات الكناية في الخطاب السيميائي المعاصر

السيميائية : المصطلح

يُعدُّ المصطلح من القضايا الشائكة التي تُطرحُ في ميدان الدراسات السيميائية ، لما يظهرُ فيه من اضطراب يقترنُ بتعدد المصطلحات ، وتشابه مدلولاتها ، وقد أشار الدكتور عبد الله بوخلخال إلى هذهِ القضية بقوله : ((وقد عُرِفَ في اللسانيات العربية الحديثة عدد كبيرٌ من الألفاظ في الخمسين سنة الأخيرة منها : علمُ الدلائل ، علم العلامات ، علم الدلالة ، علم المعنى ، علم دراسة المعنى ، علم العلاقات ، علم الإشارات ، علم الرموز ، علم الأدلة ، الأعراضية ، العلامية ، علم السيمياء ، السيميائيات ، والسيمياء ، بالإضافة إلى : السيمالوجيا ، والسيميولوجيا ، والسيميوطيقاً ، والسيميوتية ، والسيماتيك))(١) .

وعلى الرغم من تعدد التسميات حول هذا المصطلح ، فإننا نجد مصطلحين اثنين كانا قد برزا في الخطاب السيميائي الغربي وهما : السيميوطيقا (SEMIOTIQUE) ، وقد ارتبط بجهود العالم والفيلسوف الأمريكي (شارل ساندرس بيرس ١٩١٤) ، حيث أطلقها على علم خاص بالعلامات ينبثق من المنطق(٢) ، أما الثاني فهو : السيميولوجيا (SEMIOLOGIE) ، وقد ارتبط بجهود العالم اللغوي اللساني السويسري (فردينان دي سوسير ١٩١٣) ، الذي ركّز على اللغة ((فجعل منها مظلةً تغطي كل اللغات الإشارية (السيميولوجية) الأخرى))(٣) ، ويرى جيرارلودال ((أن سبق سيميوتيكا بيرس على سيميولوجيا سوسير شيءٌ لا يناقش))(٤) ، في حين يرى آخرون أن عملهما كان في حقبة زمنية واحدة ، دون أن يعرفَ

---

(١) مصطلح السيميائية في البحث اللساني العربي الحديث ، النشأة ، والمفهوم ، والتعريب ، د.عبد الله بوخلخال ، (ضمن أعمال ملتقى جامعة عناية ، ١٩٩٥/٧/١٥) ، ٧٥ .

(٢) ينظر : تصنيف العلامات ، بيرس ، ضمن كتاب (مدخل إلى السيميوطيقا) ، ترجمة : سيزا قاسم ، ١٣٨-١٣٧/١ .

(٣) النقد.. والدلالة ، نحو تحليل سيميائي للأدب : ٧ .

(٤) بيرس أو سوسير ، جيرارلودال ، مجلة العرب والفكر العالمي ، بيروت ، ع٣ ، ١٩٨٨ ، ١١٤ .

أحدُهما بالآخر[١] . ويبدو أنه لا فرق بين المصطلحين ، وإذا وُجِدَ فرقٌ بينهما ((فهو على مستوى الإجراء والمنهج ، لا على مستوى الدلالة))[٢] ، وبذلك شكل الاثنان (بيرس – سوسير) ((أساساً انطلقت منه الجهود لتأسيس هذا العلم الجديد الذي يقوم على دراسة أنظمة التواصل البشري على مستويات عديدة ، منها الأدب))[٣] ، بوصفه نظاماً دلالياً يهدفُ إلى إيجاد معنى عام في العالم[٤] ، وتعدد مصطلحات السيميائية من باحث إلى آخر لا ينفي كون هذهِ المصطلحات دالة في عمومها على فكرة واحدة هي النظر إلى العلامة بوصفها إشارة تدل على أكثر من معنى ، وهذا يعني أن ((السيميولوجيا مرادفة للسيميوطيقا أي علم الإشارة الدالة ، مهما كان نوعها وأصلها))[٥] ، ومع ذلك فإن تداول مصطلح السيميائية نراه الأنسب للتعبير ولاسيما أنه ((أقرب إلى الشجرة المعاجمية العربية))[٦] ، مع مصطلح (سيميولوجيا) بوصفهِ قريباً منه كما هو عند د.مازن الوعر[٧] ، فالسيميائية إذن هي ((دراسة شكلانية للمضمون ، تمرُّ عبر الشكل لمساءلة الدوال ، من أجل تحقيق معرفة دقيقة للمعنى))[٨] ، فهي تتفق على النظر إلى أنظمة العلامات بوصفها أنظمة رامزة ذات قيمة دالة .

---

(١) ينظر : سيمولوجيا اللغة ، أميل بنفنست ، ضمن كتاب (مدخل إلى السيميوطيقا) ٩/٢ .

(٢) السيمياء العربية : ١٤ .

(٣) النقد .. والدلالة : ٧ .

(٤) ينظر : مناهج التحليل السيميائي ، علي زغينة ، (ضمن كتاب : السيمياء والنص الأدبي ، أعمال الملتقى الوطني الأول ، جامعة ، محمد خيضر ، بسكرة ، ٢٠٠٠م) ، ١٣٤ .

(٥) مصطلحات النقد العربي السيميائي ، الإشكالية والأصول والامتداد : ١٧٣ .

(٦) المصدر نفسه : ١٧٨ .

(٧) ينظر : دراسات لسانية تطبيقية : ١٠٢ .

(٨) مدخل إلى السيميولوجيا ، جميل حمداوي ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مج٢٥ ، ع٣ ، مارس ، ١٩٩٧ ، ٧٩ .

المفهوم والأثر :

إن الاختلاف في تحديد طبيعة المصطلح لا يمنعُ من الاتفاق حول شمولية علم العلامات لأنظمة التواصل كلها (اللفظية وغير اللفظية) ، إذ يرى دي سوسير أن اللسان نسقٌ من العلامات التي تُعبرُ عن المعنى ، وهو ما يمكنُ أن يقارن بلغة الصم والبكم والطقوس الرمزية الأخرى دينية كانت أم ثقافية ما دامت في وسط المجتمع[١] ، ويبدو أن دي سوسير بحكم اختصاصهِ اللغوي جعل مدار هذا العلم على العلامة اللغوية ، أو الدليل داخل الحياة الاجتماعية ، وقد ركز في أبحاثهِ على مبدأ أن اللغة نظام من العلامات تُعبّرُ عن الأفكار[٢] ، وقد جعل العلامة كياناً ثنائياً يتكون من الدال الذي يمثلُ الصورة الصوتية ، والمدلول الذي يمثلُ المحتوى الذهني ، وكلاهما يحوي طبيعة نفسية يتحدان في الدماغ بوساطة آصرة تسمى بـ (آصرة التداعي) أو الإيحاء[٣] ، كما قرر دي سوسير اعتباطية العلامة اللغوية ، في الوقت الذي تقول فيه السيميائيات باعتباطية العلامة مما يمنحُ الدوال مدلولات لا نهائية ، وبما أن المنهج السيميائي يبدأ ((من حيثُ ينتهي علمُ الألسنية))[٤] ، فإنها بذلك تلتقي مع اللسانيات بمبدأ الاعتباطية مما يمنحُ الدوال مدلولات متعددة .

وفي علاقة السيميائيات باللسانيات قولان : أحدهما وهو قول دي سوسير ، أن اللسانيات أخص من السيميائية ، فاللسانيات تشكلُ عنده جزءاً من السيميائية[٥] ، في حين يرى رولان

---

(١) ينظر : علم اللغة العام : ٣٤ .

(٢) ينظر : المكان نفسه .

(٣) ينظر : تيارات في السيمياء : ٧٢٦ .

(٤) النقد .. والدلالة : ٩ .

(٥) ينظر : علم اللغة العام : ٣٤ .

بارت أن كثيراً من العلامات البصرية والأنساق غير اللفظية تستعينُ بالأنظمة اللغوية مما يجعلُ الأخيرة هي الأصل[١] .

فمفهوم السيميائية يتركز حول العلامة بوصفها تساؤلات حول المعنى إذ إن من أهم أهداف السيميائية ((هو استكشاف المعنى))[٢] ، كما أنها تمثلُ دراسةً للسلوك الإنساني بوصفهِ حالةً ثقافية ، لأن السلوك لا يمكنُ أن يكون دالاً إلا إذا كان وراءه قصد ما ، وتُعدُّ العلامة اللغوية أخصب مجالات التطبيق السيميائي ، ذلك أن العلامة اللغوية هي أهم العلامات ويجري قياس العلامات غير اللغوية عليها إذ ((إن السيميائية ما زالت تعاني من السيطرة التي تمارسها عليها اللسانيات بطريقة أو بأخرى))[٣] ، بوصفها أهم أنظمة التواصل .

بين الكناية والسيميولوجيا:

إن المفهوم الإشاري للكناية يجعلها تقترب بشكلٍ كبير من مفهوم علم الإشارات الحديث (العلاماتية) ، حيثُ جعلت البلاغة القديمة الكناية مقسمة إلى أقسام عديدة منها (الإشارة) بوصفها نمطاً كنائياً تقل فيه الوسائط مع وضوح في اللزوم[٤] ، فالكناية بطابعها الإشاري قد ركزت على جانب اللغة بوصفها أداة التواصل الرئيسة عند البشر ، إلا أن اعتماد الكناية السياق اللغوي لا يمنعُ من انتقالها إلى السياق الثقافي العرفي وهو ما يجعلها بنية منفتحة على التلقي ، لذا فقد درست في الخطاب السيميولوجي بوصفها بنية ذات إشارات دالة تتجاوز اللغة إلى غيرها من الوسائل الدالة ، لأن ((الكائنات البشرية تتصل بوسائل لا لفظية وبطرائق يمكن بالنتيجة

---

(١) ينظر : مبادئ في علم الأدلة : ٢٩ .

(٢) مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية : ٥٥ .

(٣) السيميائية ، تزفتان تودوروف ، ترجمة : زبيد حنون والحسن عمر ، (ضمن أعمال ملتقى جامعة عنابة ١٩٩٥) ، ٣٣٥ .

(٤) ينظر : مفتاح العلوم : ٥٢١ .

إما أن تكون لا لغوية [...] أو أن يكون لها تأثير (توسيع) مفهومنا عن اللغة حتى يشمل الحقول اللالفظية ، والواقع فمثل هذا التوسع هو بالضبط الحصيلة العظمى لعلم الإشارة))[١] .

وبهذا فإن علم الإشارات علم واسع المفهوم حيث تشكلُ اللغة أهم أدواتهِ وأعقدها بوصفها ((أول أشكال الترميز الموضوعي التي ابتكرها الإنسان واكتشف معها مقدرته الهائلة على استيعاب ما حوله من خلال تكوين المفاهيم ، ثم موضعتها في الخارج عن طريق الكلمات ، والاستناد إلى هذهِ الكلمات بعد ذلك من أجل خلق مستوى آخر من المفاهيم أعلى من سابقهِ))[٢] ، إن الصفة الدلالية هي التي تربط عمل هذهِ الأنظمة سواء كانت لغوية أم غير لغوية ، وبهذا فإن الدال الإشاري أعم من وجودهِ اللغوي ، ((فمنذ أن أحس الإنسان انفصاله عن الطبيعة وعن الكائنات الأخرى واستقام عوده ، وبدأ يبلور أدوات تواصليه جديدة تتجاوز الصراخ والهرولة والاستعمال العشوائي للجسد والإيماءات بدأ السلوك السيميائي في الظهور ، وتبلورت أشكال رمزية تستمد قيمتها التعبيرية من العرف والتواضع ، وهي الأشكال التي سُينظر إليها فيما بعد باعتبارها العلاقة التوسطية بين الإنسان وعالمهِ الخارجي))[٣] .

إن عمومية النظرة إلى الإشارة السيميائية دعت سوسير إلى أن يجعل اللسانيات فرعاً من السيميولوجيا ، فقد وجد أن العلاقة بينهما هي علاقة فرع بأصل[٤] ، والسيميائية بذلك منهج واسع يتعامل مع اللغة بوصفها ((نشاطاً إنسانياً عاماً تتجاوز في كيانها حدود اللسان الذي لا يشتغل داخلها سوى وسيلة ضمن وسائل أخر لا تقلُ أهميةً عنه (الإشارات – الطقوس – الرموز – الأمارات)))[٥] ، فاللغة اللسانية ، وعلى الرغم من كونها أهم نسق في عملية التوصيل السيميائي فإن قصر التدليل على هذا الجانب ((يعني تجاهل وإهمال أنساق أخرى لها

---

(١) البنيوية وعلم الإشارة : ١١٤ .

(٢) المعنى والأسطورة : ٢٠ .

(٣) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ٢٦.

(٤) ينظر : علم اللغة العام : ٣٤ .

(٥) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ٦١ .

دور رئيس في إنتاج المضامين الدلالية وإبلاغها))[١] ، وهذهِ الأنساق غير اللسانية يجمعها عنصرٌ واحد هو ((انضواؤها ضمن سيرورة التدليل وأنماطهِ المتعددة))[٢] بوصفها أنظمة دلالية لها تركيبها وطرائقها في إنتاج الدلالات ، وهذا ما يُحددُ فاعلية السيمياء بوصفها علماً ((موضوعُهُ أنظمة العلامات أو الرموز التي بفضلها يتواصل البشر فيما بينهم))[٣] ، بل نجدُها منهجاً دلالياً شاملاً ((لدراسة العلامات ، وهو غير قاصر على دراسة الأدب واللغة وحسب ، بل شمل صنوف الأنشطة الإنسانية وغير الإنسانية))[٤] أيضاً ، ولاسيما مع التطور الكبير الذي أنتجتُهُ الثورة المعلوماتية التي أفرزت علامات دلالية كثيرة فضلاً عن العلاقات المتعددة التي تربط بين حركة الدوال ومدلولاتها في إنتاج المعاني التي تتجاوز حدود اللغة اللسانية ، لأن المنهج السيميائي يمثلُ ((نظرية خاصة بالمعنى وليست مجرّد رصدٍ لعلامات معزولة))[٥] .

إن العملَ الأدبي هو نظام تواصلي يهدفُ إلى إيجاد معنى دلالي عن طريق وسائل تعبيرية متعددة ومتنوعة تمتازُ بخاصية إبلاغية ((فالنظام التواصلي وطرائقهُ أو وسائلهُ التي تكون إما (فعلاً) أو (صوتاً) أو (أشكالاً كتابية) يحقق تلك النزعة الاجتماعية التي يتميز بها الإنسان عن غيره))[٦] ، فإنتاج المعنى هو المقصود في المنظور السيميائي والكنائي على حدٍ سواء .

العلامة بين القصدية واللاقصدية :

---

(١) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها: ٦١.

(٢) المصدر نفسه : ٦٣ .

(٣) محاضرات في السيميولوجيا : ١٥ .

(٤) مملكة النص (التحليل السيميائي للنقد البلاغي – الجرجاني نموذجاً –) : ١ .

(٥) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ٥٦ .

(٦) ملامح الدرس السيميائي في الموروث العربي الفكري واللغوي ، قادة عقاق ، (ضمن محاضرات الملتقى الوطني الأول ، السيمياء والنص الأدبي) ، ١١٧ .

يلاقي موضوع القصد والتأويل في العلامة اهتماماً ملحوظاً لدى النقاد قديماً وحديثاً ، إذ يرى بعضهم ضرورة توفر القصدية في الدلالة ، ومنهم من لا يرى ضرورة توفرها . ففي النقد القديم نجد القاضي عبد الجبار يتزعم الاتجاه القائل بضرورة وجود القصدية في العلامة على أساس أن الكلام وفقاً لرأيهِ ((قد يحصلُ من غير قصدٍ فلا يدل ، ومع القصد فيدلُ ويفيد ، فكما أن المواضعة لابد منها فكذلك المقاصد التي بها يصيرُ الكلامُ مطابقاً للمواضعة))[١] فالقاضي يركزُ على قصد المتكلم ولا يرى بدونهِ أية دلالة ، فالخبرُ عنده ((إنما يدلُ على المخبر عنه من حيث قصد به الإخبار عما هو خبرٌ عنه))[٢] وبذلك يكون القصدُ عنده شرطاً أساسياً في الدلالة ، في حين يرى آخرون ومنهم أبو هلال العسكري عدم ضرورة توافر القصدية في العلامة ، حيثُ يقول في سياق حديثهِ عن العلامة أو الدلالة ((ويمكنُ أن يُستدلَ بها سواء أقصد فاعلها ذلك أم لم يقصدْ ، والشاهدُ أن أفعال البهائم تدلُ على حدثها وليس لها قصدٌ إلى ذلك ، وآثار اللص تدلُ عليه وهو لم يقصدْ ذلك ، وما هو معروف في عرف اللغويين يقولون استدللنا عليه بأثره وليس هو فاعلٌ لأثرهِ عن قصد))[٣] ، إن أبا هلال بطرحهِ هذا يشيرُ إلى إشكالية القصدية في العلامة ، وهي الإشكالية التي تُعدُّ في الخطاب السيميائي الحديث موضع جدلٍ ونقاش انقسم في ضوئهِ النقاد إلى اتجاهين ، اتجاه يقول بقصدية العلامة ، إذ يؤكدُ هذا الاتجاه على الطبيعة الابلاغية والتواصلية للعلامة ، ومن أبرز ممثليه : مونان ، ومارتيني ، وبريطو ، فهم يرون أن العلامة تتألف من دال ومدلول وقصد ، ويطلقُ على هذا الاتجاه (سيميولوجيا الاتصال) ، لأن وظيفة اللغة في نظر هؤلاء هي الاتصال والتبليغ والتأثير في الآخرين ولابد لذلك من

---

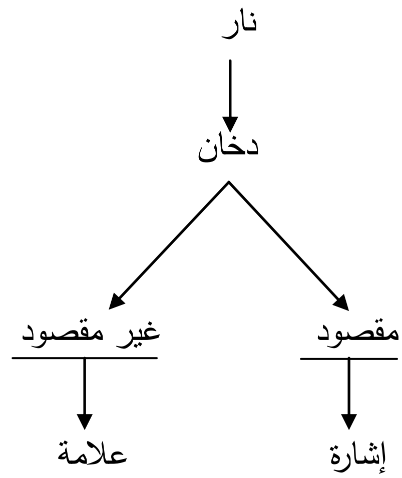
(١) المغني في أبواب التوحيد والعدل : ١٦٢/١٥ .

(٢) المصدر نفسه : ٢١٥/٨ .

(٣) الفروق في اللغة : ١٣ .

قصد[١] ، أما الاتجاه الآخر فيركزُ على الجانب التأويلي للعلامة أي من حيثُ إمكانية التأويل بالنسبة للمتلقي ، ويمثلُ هذا الاتجاه رولان بارت[٢] .

ويبدو أن عدم اشتراط القصدية في العلامة هو الأقرب إلى المنطق العقلي، في حين تكون الإشارة ذات قيمة قصدية، وهذا هو الفرق بين العلامة والإشارة، فالعلامة لا تشترطُ توفر القصدية ، خلافاً للإشارة التي تنطوي على إيحاءات كنائية، ولاسيما أن الكناية تبحث في ((المقصدية في حدود))[٣]، فإحراق نار في مكان ما للتدليل على وجود شخص هو إشارة، في حين إن إحراق النار في ذلك المكان لأجل الطبخ لا يسمى إشارة وإنما يسمى علامة.



كما أن ((من العرف أن يقال أن الغيوم علامة على الشتاء ، والدخان علامة تدلُ على النار ، غير أن السيمياء تنفي صفة العلامة على تلك الأعراض ، إذ إن السماء الغائمة لا تقصدُ أن تبثنا معلومة وهي أشبهُ بالطريدة أو الجاني اللذين يخلّفان آثاراً وراءهما))[٤] وهو قريب من مذهبِ أبي هلال العسكري في عدم اشتراط القصدية في العلامة .

التكثيف والإيجاز بين الوظيفة الكنائية والعلامة السيميائية :

(١) ينظر : مدخل إلى السيميوطيقا ، ملحق ثبت المصطلحات : ١٧٣ .

(٢) ينظر : مبادئ في علم الأدلة : ٨١ وما بعدها .

(٣) الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي : ٨ .

(٤) السيمياء ، بيار غيرو : ٣١ .

يميلُ الأسلوب الكنائي بطابعهِ التكثيفي إلى الإيجاز مما يمنحُ النصَ قيمةً فنيةً نظراً لما تحمله العبارة الكنائية من معنى يتركُ أثراً في نفس المتلقي بانفتاحهِ على آفاق الخيال الواسعة متأملاً المعاني المستترة خلف الألفاظ ، فالكناية وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الفنية ، لأنها تمتازُ بمقدرة تأثيرية ناتجة عن قوة الإيحاء واستبطان المعاني المستقرة فيها ، لذا فإن الكناية بدلالتها المعنوية القائمة على التكثيف تحقق مبدأ الاختزال الذي يعمل على ((تحقيق عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى))[١] ، والإيجاز يعني ((التعبير عن المعاني الكثيرة باللفظ القليل))[٢] ، كما أن المقصود بالتكثيف الكنائي هو التكثيف المعنوي الذي يُعدّ سمةً جماليةً يتم من خلالها تضخيم المعنى بأقل كم صوتي ، مما يكسبها طابعاً إيحائياً يجعلها ((أنفذ وأسرع على قلةِ كلماتها))[٣] ، فالصورة الكنائية تسمحُ باستخراج الكثير من المعاني كلما أوغل معها المتلقي بحسّهِ[٤] ، لما تشكله من كثافة في المعنى وهي نتاج غموض إيحائي ومبالغة في التعبير ، لأن المطلوب ((من البنية التركيبية للكناية هو أن تُكثَّفَ معانٍ عدة في تعبيرٍ واحد))[٥] .

إن قيام الكناية على خصيصة التداعي الذي يرتبط بالتكثيف والإيجاز جعلت منها ذات أهمية كبيرة بالنسبة للغة الأدبية من خلال اشتغال فاعليتها على إشراك الخيال مع التفكير[٦] ، ولاسيما أن المقدرة التخيلية للشاعر تُعدّ من أهم عوامل تكثيف المعاني في الكناية ، فالصورة الشعرية الحديثة تعتمد بشكل كبير على الخيال الذي يشكلها ، ومن ثم يخلقها خلقاً وبذلك

---

(١) علم الأسلوب : ٢٧٥ .

(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : ٧٠ .

(٣) البلاغة ، عرض ، وتوجيه ، وتفسير : ٩٩ .

(٤) ينظر : التفسير النفسي للأدب : ١٠٠ .

(٥) مستويات التصوير الكنائي في الشعر العراقي الحديث (رسالة ماجستير) : ٤٩ .

(٦) ينظر : الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي : ٤٠ .

تتجسد أهم صفاتها المتمثلة بالحيوية[١] ، كما أن خصيصة التكثيف التي تشتغلُ عليها الكناية التي يؤدي فيها الخيالُ دوراً بارزاً جعلها ((تنفتحُ إلى ما لانهاية من التداعيات ، وهي أقربُ إلى النقد والقراءة النقدية من بقية الأنماط التصويرية ، إذ إنها تحاول إشراك جميع أطراف العملية الإبداعية بطريقة ما ، وهي نمط أدائي انسجم مع طبيعة اللغة العربية الميّالة إلى الإيجاز))[٢] وبذلك فإن التكثيف الكنائي يُحفَّز المقدرة التخييلية لدى المتلقي لذا فقد عدَّ كثيرٌ من النقاد الكناية شكلاً من أشكال الخيال[٣] ، وهذا التكثيف يتجلى في القدرة على استيعاب طاقة من الدلالات القابلة للعطاء الغزير بعد التأمل الطويل[٤] ، مما يجعلُ الكناية بنية منفتحة على التلقي وتحتملُ قراءات متعددة تفسحُ المجال للإبداع والتأويل .

وبما أن التداعي في الكناية مرتبط بالتكثيف بوصفهِ مُحفَّزاً له ، لذا ((فالتداعي يقومُ بدور كبير في عملية فهم الخطاب وإنتاجهِ))[٥] ، فالكناية بهذا المفهوم المستند إلى التداعي المرتبط بالتكثيف المعنوي تقترب كثيراً من آلية عمل التوليف السينمي (MONTAGE) ، الذي يكون للخيال فيه دور بارز من خلال القدرة على تجسيد التعبير بواسطة التوليف بين اللقطات[٦] ، فهي بذلك تشكل أقرب ما يكون إلى المشهد السينمي ، إذ تقوم بنقل المعنى عن طريق استحضار المعاني المجاورة لذلك المعنى ، فهي بهذا تكون قريبة من آلية التوليف السينمي ، الذي يكون مؤسساً على تراكب اللقطات تراكباً يهدفُ إلى إحداث تأثير مباشر نتيجةً لصدمة صورتين ، وهو في هذهِ الحالة يهدف إلى التعبير بذاتهِ عن عاطفة

---

(١) ينظر : الأدب وفنونه (دراسة ونقد) : ١٢٠ .

(٢) الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي : ٤١ .

(٣) ينظر : اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري : ٣٧٠ .

(٤) ينظر : فن الشعر ، د.إحسان عباس ، ٢٥٠ .

(٥) تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) : ١٢٤ .

(٦) ينظر : الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي : ٤٢ .

أو فكرة[١] ، مما يجعلنا ((نرى عالم اللقطة بصورة لا تتيحها إلا قوة الحلم والوهم ، وهذا العالم هو عالم شعري سينمائي))[٢] ، فالتكثيف يُمكننا من رصد الصورة الكنائية بشكل لقطة توليفية ذات وظائف جمالية ودلالات متعددة يمكنُ ترجمتها ((إلى سيلٍ من الصور عبر وحدتي (اللقطة) و (المشهد) ، لتُفرزَ هذهِ المحصلة قواعد جمالية مهمة تخلَّقتْ من تأثير اللقطة))[٣] ، لتنتجَ صورة خيالية ترتسم في ذهن المتلقي بنمطية كنائية ذات طابع سينمي ، و ((هكذا تهادنت اللغة مع الكاميرا لبسط مديات شعرية تتيح للمعنى الارتفاع أعلى عن مستوى سطح التداول ، وهذا بدورهِ أيضاً يمهدُ الطريق أمام أنظمة التأويل لإيجاد أسس أدبية من شأنها أن تعملَ على تقنين المسافة بين هذا المعنى (اللغة) ، وبين القدرة الحلمية (الكاميرا)))[٤] وبهذا تكون الكناية ذات خاصية تكثيفية تميل إلى الإيجاز الذي يعملُ على تحفيز المخيلة لإنتاج الصور .

والعلامة في الخطاب السيميائي المعاصر تمثلُ بنية ذات قيمة دلالية تهدفُ إلى إيصال معنى معين ، إذ يمثلُ استخدامها نوعاً من الإيجاز ، كما أنها تميل إلى الاختصار في بنيتها التركيبية ، ولاسيما العلامة اللفظية ، فاستخدام العلامة أياً كان نوعها يُجنّبُ الإطالة والحشو ويدعو إلى الإيجاز والاختصار ، فالعنوان مثلاً يشكلُ بنية دلالية مكثفة بوصفهِ علامة سيميائية تحيلُ على معنى معين إذ ((إن العناوين ذات وظائف رمزية مشفرة بنظام علاماتي دال على عالم من الإحالات وتحديد تلك الوظائف يُسهمُ ولاشك في فهم دلائل النص حتى إن كان غامضاً ينقصُهُ الترابط والانسجام بين عناصر الاتساق [...] ، ومما لاشك فيه أن

(١) ينظر : اللغة السينمائية : ١٣٥ .

(٢) المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة : ٦٥ .

(٣) الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة : ٢٤٨ .

(٤) المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة : ٦٥ .

عناوين النصوص مضمنّة بعلامات دالة تغلبُ عليها الصورة الإيحائية))[١] .

كما أن هناك علاقة وطيدة بين العنوان والمتن ، إذ إن ((الحوارية التي تتجلى بين منطق العنونة ، وفضاء المتن تُحدِد على نحو ما إشكالية المعنى))[٢] ، فالعنوان يُشكلُ علامة سيميائية ذات كثافة دلالية فهو ((شديد الفقر على مستوى الدلائل ، وأكثر غنى منه على مستوى الدلالة ، وهذهِ العلاقة العكسية بين كثرة الدلائل وفقر الدلالة تعود إلى طبيعة اللغة عموماً ، سواء كانت تلفظاً أو كتابةً والتي تنزعُ إلى أقصى قدرٍ من الاقتصاد الدلالي))[٣] .

وبهذا المفهوم فإن العنوان بوصفهِ علامة دالة ((يُمدنا بزادٍ ثمين لتفكيك النص ودراستهِ [...] ، إنه يقدمُ لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص ، وفهم ما غمض منه ، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ، ويعيدُ إنتاج نفسهِ))[٤] ، مما يجعلهُ يكتسبُ دلالة علاماتية ذات طبيعة إحالية تكشفُ عن قصدية النص ، وبخاصة أن ((العنوانات الدالة عادةً ما تكون موجزة تتمثلُ فيها أقصى غايات الاقتصاد اللغوي))[٥] ، فهو يشكلُ علامة مضغوطة بطريقة دلالية مكثفة ما يجعلها منفتحة على كل تأويل .

وفي مجال التوليف السينمي ((ينطلق جاكوبسن من حقيقة مفادها أن مادة أي فيلم تُعدُّ علامة [...] ، ولذا فإن الفيلم يصور بواسطة العلامة ، وعلى هذا الأساس فإن منهج السينما هو تحويل الأشياء إلى علامات))[٦] ، بطريقة مكثفة تستندُ إلى عملية التوليف الذي يعملُ على اختزال الزمان والمكان أي أنها ((تأخذ صوت الكناية ، أو الاستعارة ، (النوعين المؤسسين

---

(١) علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي ، بلقاسم دقة ، (ضمن محاضرات الملتقى الوطني الأول ، السيمياء والنص الأدبي) ، ٣٩ .

(٢) اللون لعبة سيميائية ، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري : ٩٢ .

(٣) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي : ٢٣ .

(٤) دينامية النص (تنظير وإنجاز) : ٧٢ .

(٥) جماليات المقالة عند د.علي جواد الطاهر (وراء الأفق الأدبي) مثالاً : ٨٤ .

(٦) الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة : ٩١ .

للتكوين السينمائي) ، إن كل ظاهرة في العالم الخارجي تتحول على الشاشة إلى علامة ، فالأساس لدى جاكوبسن هو انتظام الموجودات المرئية في النسق الفيلمي في هيئة علامية خالصة ، إنه تكثيف تلك المدركات البصرية – السمعية ، في رموز ودلالات يُحّملُ بها الفيلم ، وعلى هذا الأساس يمكن أن ينطوي اللون والضوء والكتلة والحركة والصوت ، كلٌ منها على بناء علامي متعدد الاحتمالات ، خاضع للتأويل))[١] ، وهذا يعني ((أن اللقطة هنا هي ليست وحدة شكلية مجردة ، بل أنها وحدة دالة تحييدية ومكثفة في خاصية حسية ، واللقطة في هذهِ الحالة هي إعادة إنتاج العلامات الواقعية ، وهي بمعنى آخر نتيجة من نتائج تلاشي العلامات المعاد إنتاجها))[٢] ، بطريقة مكثفة تميلُ إلى الإيجاز والاختصار المستند إلى عملية الاختزال الزماني والمكاني بطابع إيحائي يقترب من آلية عمل التكثيف الكنائي .

أنواع الدلالة بين التوظيف الكنائي والخطاب السيميائي :

تندرج دراسة الكناية في النقد السيميائي المعاصر في إطار علم الدلالات الاشارية ، بوصف الدلالة علاقة تضايفية بين الدال والمدلول ، لذا فقد كانت الدلالة وركناها (الدال) و (المدلول) ، وطبيعة العلاقة بينهما من أهم القضايا التي شغلت حيزاً كبيراً من اهتمامات النقاد قديماً وحديثاً ، كما أن الترابط بين علم البيان الذي تندرج تحته الكناية ، وبين علم الدلالة الاشارية (السيميولوجيا) ، يأتي من خلال تعلق علم البيان بحركية الدلالة[٣] ، ومن ثم فقد كان الخطاب البلاغي العربي ما أن يقدمُ تعريفه لعلم البيان حتى يدخل في مفهوم الدلالة متوسلاً لذلك بالكلمة الأخيرة في تعريف علم البيان الذي يراد به ((إيراد المعنى بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه))[٤] .

---

(١) الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة : ٩٢ .

(٢) المصدر نفسه : ٩٥-٩٦ .

(٣) ينظر : الأسس السيميائية لعلم البيان العربي : أيقونية الصور البيانية ، (بحث) ، د.محمد فكري الجزّار ، مجلة علوم إنسانية ، السنة الخامسة ، العدد ٣٥ ، خريف ، ٢٠٠٧ ، ٢٠ .

(١) التلخيص في علوم البلاغة : ٢٣٦ .

لذلك فإن دراسة النظام الدلالي الإشاري في التراث العربي قديمة قدم الدرس اللساني ، إلا أن الأفكار والتأملات السيميائية التي وصلت ، بقيت في إطار التجربة الذاتية ولم تتوسع إلى العلمية الموضوعية ، لذا فإن المنطلقات السيميائية للدراسة العربية كانت تعوزها الإجراءات التطبيقية الموسعة ، وعلى الرغم من ذلك فإن الرجوع في تأصيل الحداثة إلى التراث أمرٌ لابدّ منه ، بل إن العودة إلى التراث وكما يرى بعض النقاد ، تكون ((أشد ضرورةً متى استدعى خطاب حداثة الآخر بعض صفحات ذلك التراث ، كما هو الحال مع السيميماء وعلم البيان))(١) .

إن الموروث الفكري العربي ، لا يعدو أن يكون في كنههِ مخزوناً علمياً أو ثقافياً يظهر في شكل نظام من العلامات الدالة ، وتتجلى سيميائية هذا النظام في إطارِهِ اللغوي والثقافي والحضاري ، وقد قسّم العربُ دلالة اللفظ على معناه إلى ثلاثة أقسام(٢) :

١- دلالة اللفظ على تمام ما وضع له .

٢- دلالة اللفظ على جزء معناه .

٣- دلالة اللفظ على خارج ما وضع له .

حيث تختصُ الأولى بدلالة المطابقة ، والثانية بدلالة التضمن والثالثة بدلالة الإلتزام ، وقد ربط أبو يعقوب السكاكي بين علم البيان بصورة عامة وبين أنواع دلالات الكلم حيث يقول : ((وإذا عرفت هذا عرفت أن صاحبَ علم البيان له فضلُ احتياج إلى التعرض لأنواع دلالات الكلم ، فنقول : لا شبهة في أن اللفظة متى كانت موضوعة لمفهوم أمكن أن تدلّ عليه من غير زيادةٍ ولا نقصان بحكم الوضع ، وتسمى هذهِ دلالة المطابقة ودلالة وضعية ، ومتى كان لمفهومها ذلك ولِنُسَمْهِ أصلياً تعلقٌ بمفهوم آخر ، أمكن أن تدلّ عليه بوساطة ذلك التعلق بحكم العقل ، سواء كان ذلك المفهوم الآخر داخلاً في مفهومها الأصلي كالسقف مثلاً في مفهوم البيت ، ويسمى هذا دلالة التضمن ، ودلالة عقلية أيضاً ، أو خارجاً عنه كالحائط

(٢) الأسس السيميائية لعلم البيان العربي، (بحث) : ٢٠ .

(٣) ينظر : التلخيص في علوم البلاغة : ٢٣٧ .

عن مفهوم السقف ، وتسمى هذهِ دلالة الإلتزام ، ودلالة عقلية أيضاً))(١) ، ثم جعل السكاكي إيراد المعنى الواحد على طرائق مختلفة إنما يتأتى بالدلالة العقلية ، دون الوضعية حيث يقول : ((وإذا عرفت أن إيراد المعنى الواحد على صور مختلفة لا يتأتى إلا في الدلالات العقلية ، وهي : الانتقال من معنى إلى معنى بسبب علاقة بينهما ، كلزوم أحدهما الآخر بوجهٍ من الوجوه ، ظهر لك أن علم البيان مرجعه إعتبار الملازمات بين المعاني))(٢) ، ثم جعل الكناية قائمة على اعتبار الملازمات بين المعاني فهي قائمة على دلالة التضمن والإلتزام كما هو الحال في المجاز المرسل ، فيقول : ((وإذا ظهر لك أن مرجع علم البيان هاتان الجهتان ، علمت انصباب علم البيان إلى التعرض للمجاز والكناية ، فإن المجاز يُنتقلُ فيه من الملزوم إلى اللازم ، كما تقول : رعينا غيثاً ، والمراد لازمه وهو النبت ، وقد سبق أن اللزوم لا يجب أن يكون عقلياً ، بل إن كان اعتقادياً ، إما لعرفٍ أو لغير عرفٍ صحَ البناءُ عليه ، وإما نحو قولك : أمطرت السماءُ نباتاً ، أي غيثاً ، من المجازات المنتقل فيها عن اللازم إلى الملزوم ، فمنخرطٌ في سلك : رعينا الغيث [...] ، وإن الكناية ينتقلُ فيها من اللازم إلى الملزوم كما تقول : فلان طويل النجاد ، والمراد طول القامة ، الذي هو ملزوم طول النجاد ، فلا يصار إلى جعل النجاد طويلاً أو قصيراً إلا لكون القامة طويلة أو قصيرة ، فلا علينا أن نتخذهما أصلين))(٣) .

ومن خلال ما سبق نجد أن أنواع الدلالة تختلف بحسب علاقة الدال بالمدلول ، لذا فهي عند العرب تنقسمُ إلى ثلاثة أنواع : عقلية وطبيعية ، ووضعية(٤) ، و ((من وجهة نظر عقلية صرفة ، توصل الفيلسوف الأميركي بيرس Pierce ، إلى تقسيم ثلاثي للعلامات يقترب من أنواع الدلالات عند العرب ، فتقسيم العلامة إلى شاهد index ، وإيقونة icon ، ورمز symbol ، الذي شاع من بعده في السيمياء الحديثة يشبه ولاشك أنواع الدلالات

---

(١) مفتاح العلوم : ٤٣٧ .

(٢) المصدر نفسه : ٤٣٨ .

(٣) المكان نفسه.

(١) ينظر : علم الدلالة عند العرب ، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة : ١٣ .

الثلاثة [...] ، كما أن هناك أكثر من جانب تقارب بين نظرية الدلالة عند العرب والسيمياء عند بيرس))[١] ، إذ إن نظام بيرس السيميولوجي هو عبارة عن مثلث ((تشكلُ الإشارة فيه الضلع الأول الذي له صلة حقيقية بالموضوع الذي يشكل الضلع الثاني المحدد للمعنى ، وهذا الضلع الثالث – أي المعنى – هو إشارة كذلك تعود على موضوعها الذي أنتج المعنى))[٢] .

إن جميع الصور البيانية ترجعُ في النهاية إلى الدلالات الثلاث : المطابقة ، والتضمن ، والإلتزام ، وهذا يعني أن المجاز يتحقق إجرائياً مع دلالة التضمن والإلتزام من دون المطابقة ، باستثناء (الكناية) ، التي تشتغلُ على هاتين الدلالتين بعد المرور بدلالة المطابقة التي تستهدفهُا القصدية ، إذ قد تكون مرادة فالاستعارة تتحقق عند وقوع نسبة العموم والخصوص من وجه بين المدلول الأصلي والمدلول المقصود ، أما المجاز المرسل فيتحقق في العموم المطلق والخصوص المطلق وهذا الإجراء إنما يكون بالنسبة للمجاز المرسل على وفق المفهوم العربي ، أما بالنسبة للمجاز المرسل عند الغربيين فإنهم يجعلون المجاز المرسل ذا العلاقة الكلية يختصُ بالدلالة التي تكون فيها النسبة بين المدلوليين ، إما خصوص مطلق، أو عموم مطلق وهم يطلقون على هذا النوع من المجاز المرسل مصطلح (SYNEDOCHE)، أما بقية العلاقات فيضعونها تحت مصطلح (METONYMY) ، من حيث استنادها إلى نفس النسبة الإلتزامية والتضمنية ، وتأخذ نفس العلاقات في عملية تداعي المعاني ، إلا أنها تختلفُ عنها في كونها تتضمن علاقتين هما : المطابقة ، والالتزام في الآن نفسهِ . فالمدلول الأول (المرجعي) القريب ، الذي يشيرُ إليه اللفظ إشارة مباشرة الذي يمثلُ الدلالة المطابقية ، يكون مقصوداً ومراداً مع المدلول الثاني (البعيد) الذي يُتوصلُ إليه بدلالة الإلتزام بوصفهِ لازماً لمعنى اللفظ المذكور[٣] .

---

(٢) المكان نفسه .

(٣) C. Pierce collected . papers . vol : 2 Cambridge mars . 1960 , p : 156

(١) ينظر : علم الدلالة عند العرب : ٥٢ وما بعدها .

وبذلك فإن آلية إجراء الكناية وفقاً لنوعية الدلالة يتم عن طريق دلالة المطابقة المستفادة من ظاهر اللفظ نفسهِ وهذهِ الدلالة قد تكون مرادة على خلاف بقية الصور الدلالية الأخرى ، وبذلك فإن المدلول بين علاقتي التضمن والالتزام يتعلق باللفظ عن طريق المعنى المطابقي ، وهو يكون جزءاً في علاقة التضمن كما في المجاز المرسل ، ولازماً في علاقة الإلتزام كما في الاستعارة ، أما الكناية فهي وفقاً للمفهوم العربي تستندُ إلى الدلالة الالتزامية بعد أن يمرَّ الذهنُ بالدلالة المطابقية (المدلول الأول) ، قبل أن ينتقلَ منها إلى الدلالة الثانية (الالتزامية) ، المتمثلة بالمعنى الكنائي المقصود ، فإرادة المعنى الحقيقي في الكناية يجعلها تشتملُ على دلالة المطابقة إلى جانب دلالة الالتزام ، إذ إن إرادة المعنى الحقيقي في الكناية تستلزم دلالة المطابقة في حين تكون إرادة المعنى المقصود مستلزمة لدلالة الالتزام .

ويبدو أن قيام الكناية على تداعي المعاني المستند إلى آلية المجاورة التي يشتغلُ عليها المجاز المرسل ، يجعلها تعمل على كلا الدلالتين (التضمن والالتزام) ، فعندما نكني بـ (السقف) عن (البيت) ، الذي هو مجاز مرسل من التعبير عن الكل بالجزء وعن الشيء بما يجاوره وذلك عن طريق دلالة التضمن ، إذ إن وجود البيت يتضمن وجود السقف ، وهو يستلزم البيت ، كما أن وجود السقف يستدعي وجود الجدران بواسطة دلالة الالتزام .

إن التشابه بين المؤشر INDEX ، في الخطاب السيميائي ، وبين الكناية ذو نسبة عالية ((فالإثنان يعتمدان مبدأ المجاورة في بنائهما وفي اشتغالهما كذلك))(١) ، وبذلك تمثلُ الكناية وفقاً للمفهوم السيميائي أحدى صور المؤشر ، وهو بدورهِ يمثلُ إطاراً سيميائياً لآلية اشتغالها في المنظور البلاغي ، فهو يرتبط بموضوعهِ عن طريق علاقة التجاور التي تستندُ إليها فاعلية الكناية .

إن الهدف من الخطاب هو الدلالة على معنى ما أو حالةٍ معينة ، والخطاب ليس بالضرورة أن يكون لفظاً ، فقد يكون رسماً ، المهم أن يكون التعبيرُ بوساطة أنظمة من العلامات ، سواء كانت لسانية أم لا ، فكلمة (شجرة) ، قد يُكنى عنها بما يجاورها ، وذلك

---

(٢) الأسس السيميائية لعلم البيان العربي (بحث) : ٣٤ .

باستعمال كلمة (الحفيف) ، أو قد يكون التعبيرُ عنها بوسيلة أخرى مثل الإيماءات أو الإشارات الدالّة[1] ، وبذلك تكون علاقة المجاورة في الخطاب السيميائي تعني علاقة الإشارة بغيرها من الإشارات الماثلة معها في السياق ، فالإشارة الحسية التي تربطُ بين الدال والمدلول ترتكزُ على التجاور الواقعي بينهما[2] .

وفي الخطاب السيميائي المعاصر تشكلُ الدلالة مفهوماً مركزياً ينتظم حوله النشاط السيميائي في مجملهِ ، وتتجلى الدلالة في الكيفيات المتعددة التي يتمُّ من خلالها تمثيل الموضوع الواحد استناداً إلى المؤول ، كما أن الممثل أو الماثول بالمفهوم السيميائي عند بيرس ينتج ثلاث هيئات باعتبار علاقتهِ بموضوعهِ وهذهِ الهيئات هي : الأيقون ، والمؤشر ، والرمز ، وهي تقابلُ أو توازي أبواب علم البيان ، فالأيقون يقابل الاستعارة لقيامهِ على التشابه ، والمؤشر يوازي الكناية ، في حين يقابل الرمز المجاز المرسل[3] ، وكما هو موضحٌ في الجدول الآتي[4] :

السيمياء	علم البيان	ركيزة التمثيل (العلاقة)
الأيقون	التشبيه الاستعارة	المشابهة المشابهة
المؤشر	الكناية	مقايسة عرفية (آلية التجاور)
الرمز	المجاز المرسل	مقايسة عقلية

(١) ينظر : السيميائية ، مفاهيم ، اتجاهات ، أبعاد ، إبراهيم صدقة ، ضمن (محاضرات الملتقى الوطني الأول ، السيمياء والنص الأدبي) ، جامعة محمد خيضر بسكرة : ٧٨ .

(٢) ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي : ٤٤٩ – ٤٥١ .

(٣) ينظر : الأسس السيميائية لعلم البيان العربي (بحث) : ٢٦ .

(٤) ينظر : الجدول في المكان نفسه .

وبهذا المفهوم نجد أن هناك تقارباً بين آلية إنتاج الدلالة في المنظور العربي ، وبين آلية إنتاجها على وفق التصور العلاماتي المعاصر ، فدلالات (المطابقة ، والتضمن ، والالتزام) تقترب من طريقة الإجراء الذي يستند إليه المنهج السيميائي الحديث ، ولاسيما عند بيرس ، والذي تقترب عنده العناصر التي تتشكلُ منها مكونات الموضوع في العلامة ، (الأيقون ، المؤشر ، الرمز) ، من تقنية إنتاج المعنى في الصور البيانية .

أثر العرف الاجتماعي في إنتاج المعنى الكنائي والسيميائي (رؤية من الخارج):

يشكل العرف الثقافي والاجتماعي عاملاً في إنتاج المعنى في كل بنية دالة ، فالبنية الكنائية بوصفها علامة سيميائية تتشكل ضمن إطار ثقافي معين ، لذا تقتضي دراستها تتبع البنى المشكلة للدلالة داخل ذلك العرف ، إذ ((إن التعبير الكنائي لا ينفصل في دلالاتهِ ، وفي قيمتهِ عن دلالات السياق العام التي تتآزر داخل البناء الفني))[1] ، مما يجعل هذا التعبير بنية ذات إطار يحملُ العديد من الدلالات التي تحمل معاني غير مباشرة بنمطية كنائية ذات قيمة فنية ، فاستناد الكناية إلى العرف الاجتماعي يجعل دوالها مرتبطة بمدلولاتها بقوة ، فما أن يُذكر الدال حتى يتداعى إلى الذهن المدلول عبر وسائط متعددة يحكمها العرف .

فالعرف الاجتماعي في الكناية يرتكزُ على بنيات ثابتة ترتبطُ لزومياً بالدال ، فالتكنية بالذئب عن شخصٍ ما ، يتداعى إلى الذهن كون هذا الشخص يتصف بالدهاء والمخاتلة بحكم التداول العرفي لهذهِ المعاني الملازمة للذئب ، كما أن قولنا عن الكريم بأنه (جبان الكلب ، أو مهزول الفصيل) يحيل على كناية تستند إلى العرف الاجتماعي ، لأن ذلك يعني بحسب العرف أن الكلب مكفوفٌ عن النباح لكثرة الضيفان ، فأعياه النباح حتى سكت عنه ، وهُزال الفصيل يدلُ على الكرم عرفاً ، لأن أمه ذُبحتْ للضيف فلم يأخذْ كفايته من لبنها مما يدلُ على الكرم وحسن الضيافة ، كما أن تقليب الكف كناية عن هلاك المال بحسب التداول

(١) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور : ١٧٦ .

العرفي ، فالكناية في جميع هذهِ الصور تستند إلى العرف الاجتماعي ((فلا علاقة بين جُبن الكلب ، وهزال الفصيل وبين الكرم إلا أعراف الناس وثقافتهم التي بها يحيون ، كما أن حال المتحسّر على ما يستحيلُ ردّه ممثلاً بتقليب الكف ، تعود إلى أعراف الناس كذلك))[(١)] .

كما أن الانتقال في الدلالة من (كثير الرماد) إلى الكرم بواسطة المعاني القائمة على التداعي يرتبط بالعرف ، إذ يتم الانتقال من دلالة الوضع (المعنى الحقيقي) إلى الدلالة المقصودة (المعنى البعيد) بواسطة استدلالات ذات طبيعة غير لغوية ، ترتبط بالخلفية الثقافية والاجتماعية ، وبذلك يكون تداعي المعاني مستنداً إلى العرف الاجتماعي وعلى النحو الآتي :

- كثرة الرماد ← كثرة إحراق الحطب

كثرة إحراق الحطب ← كثرة ما يطبخُ

كثرة ما يطبخ ← كثرة الأكلة

كثرة الأكلة ← كثرة الضيوف

كثرة الضيوف ← إنه مضياف

إنه مضياف ← إنه كريم

فهذهِ الانتقالات في الوسائط مبنية على العرف الاجتماعي الذي تعارفَ عليه الناس ((وما أكثر ما نجد كنايات يكونُ فيها اللفظ الكنائي شائعاً بيد أن العلاقة بين ذلك اللفظ والمعنى المقصود قد تكون اعتباطية عرفية كشف عنها الواقع الاجتماعي))[(٢)] ، ونجد مصطلح الكناية في المنظور العربي ((واضح المعالم ويرتبط بالتفكير الاجتماعي والأعراف وتداعي

---

(١) الأسس السيميائية لعلم البيان العربي (بحث) : ٣٨ .

(١) الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي : ١٧ .

المعاني وذاكرة اللغة))[1] ، فالمعنى الكنائي يتأثر بطريقة ما بالظروف الاجتماعية التي تحيطُ به .

والعلامة في الخطاب السيميائي بوصفها أداةً تواصلية ، فإنها تستند إلى العرف والتواضع ، فارتباط الشكل المحسوس مع ما يتعارف عليه المتخاطبون يفصحُ عن إنتاج العلامة التي تشكل معطىً نفسياً واجتماعياً وثقافياً وحضارياً يقومُ على العرف والمواضعة[2] ، وقد رأى بيرس أن العلامة اللسانية تُحدد بالتداول بحكم استعمالها مع علامات أخرى من طرف أفراد جماعة معينة ، فالعلامة اللسانية لها علاقة بظروف استعمالها ومحيطها الاجتماعي[3] ، ويُعدّ بيرس من أهم النقاد اللذين اهتموا بدراسة تأثير التداول في معنى العلامة وقد ارتبطت عنده التداولية (PRAGMATICS) ، بدراسة المنطق ثم بالسيميوطيقا وعلم العلامات[4] . فهي تهتم بدراسة ((كل جوانب المعنى التي تهملها النظريات الدلالية))[5] ، فهي تدرس جميع العلامات اللغوية وغير اللغوية ، وتعمل على فك شفرتها بالاستناد إلى السياق ، وما يحيط به من ظروف اجتماعية وثقافية تساعد على الوصول إلى مقاصد المتكلم ، فهي طريقة في التفكير تبحثُ عن معنى الإشارات والعلامات وكل روابط الاتصال اللغوية وغير اللغوية عن طريق ربط الدال بالمدلول ، فهي تهدفُ إلى ربط معاني الدوال بالمحيط الثقافي والعرف الاجتماعي ، إذ إن بيرس يحاول بذلك تطوير التجربة الإنسانية من خلال الأدلة والعلامات وربطها بالواقع

---

(٢) المصدر نفسه : ٢٤ .

(٣) ينظر : العلامة في التراث (بحث) ، أحمد الحساني ، مجلة تجليات الحداثة ، معهد اللغة العربية ، جامعة وهران ، ع٢ ، ١٩٩٣ ، ٢٧ .

(٤) ينظر : آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر : ٤١ .

(٥) ينظر : المدارس اللسانية المعاصرة : ١٩٨ .

(٦) مجهول البيان : ١١٨ .

الاجتماعي إذ ((إن الواقع المدلول عليه يفترض تجربة إنسانية مبنية لا على ما هو فردي بل على ما هو اجتماعي))[١] .

إن المدلول الذي هو إفراز طبيعي للدال يتشكل على وفق علاقة مبنية على ترابط اعتباطي ، إذ إن مفهوم الاعتباطية الذي تستند إليه علاقة الدال بالمدلول يوازي مفهوم (التسنين الثقافي) ، فالعلامة السيميائية تنطلق دلالتها وتتحدد مما هو متعارف عليه في ثقافةٍ ما ، إذ لا معنى للصوت في حد ذاته ، فهو يكتسب المعنى عبر القيمة الدلالية المرتبطة بالكلمة في لغة معينة أو ثقافة معينة ، فالعلامة السيميائية في أساسها تتسم بدينامية وحركة وتكتسب دلالتها من الوسط الاجتماعي والسياق الثقافي الذي هو ((مجموع شروط إنتاج القول ، وهي الشروط الخارجية عن القول ذاتهِ ، والقول هو وليد قصد معين يستمد وجوده من شخصية المتكلم ومستمعهِ أو مستمعيه ، ويحصلُ ذلك في الوسط (المكان) واللحظة (الزمان) الذين يحصلُ فيهما))[٢] ، ويتحدد على وفقهما المعنى المراد . وبما أن المعاني ((ليست ثابتة أو مثالية وإنما تتوقف على المحيط الثقافي والعصر وعلى كلٍ من المرسل والمتلقي فإن المعنى يُصبحُ علاقةً معينة بين أُناس يتصلون فيما بينهم في فترةٍ ما))[٣] ، وهذا ما يحدده العرف الاجتماعي في الوسط الثقافي المعين.

والعلامة بوصفها تركيباً ثلاثياً يتألف من أطراف ثلاثة ، هي الماثول ، والموضوع ، والمؤول[٤] ، ، فهي ماثول يحيل على موضوع عبر مؤول[٥] ، والموضوع الذي يحيل عليه الماثول عبر المؤول ينقسم إلى إيقونه (ICON) ، وشاهد (INDEX) ، ورمز (

(١) المدارس اللسانية المعاصرة : ١٩٨ .

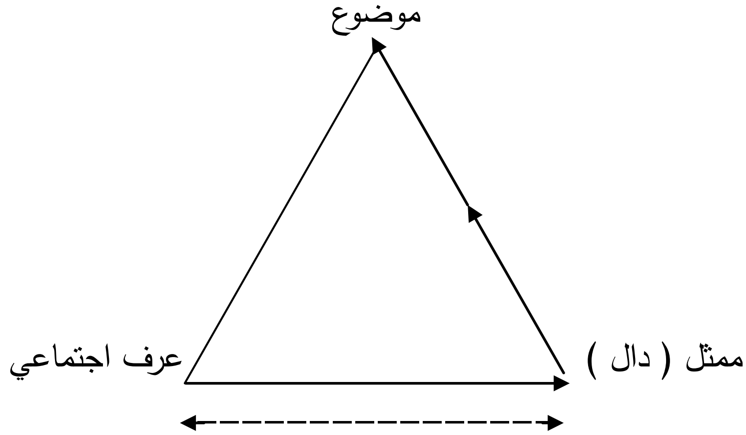
(٢) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصرة : ١٤ .

(٣) النقد .. والدلالة : ١٢٥ .

(١) ينظر : الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي : ٣٢ .

(٢) ينظر : السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ٩١ .

SYMBOL)[١] والحالة التي يُنظرُ من خلالها إلى الموضوع على أنه رمز ، تكون العلاقة فيها مبنيةً على العرف والتواضع[٢] ، إذ إن إحالة الممثل (الدال) على موضوعهِ (المدلول) تستندُ في حالة الرمز إلى العرف والتواضع ، وهذا ما تقوم عليه الكناية في المفهوم البلاغي بوصفها تستهدف تشكيل عرف اجتماعي[٣] إذ تستند العلاقة فيها على المقايسة العرفية ، كما في قياس (كثرة الرماد) و (هزال الفصيل) على الكرم ، فثمة أعراف تصلُ بين المقيس والمقيس عليه[٤] ، وكما هو مبين في المخطط الآتي الذي يمثلهُ هذا المرتسم[٥] :



وبذلك ينظر إلى الرمز في المفهوم السيميائي بوصفهِ ((صورة دالة تستعملُ للإحالة على مدلول يقابلها عن طريق العرف والتواضع (الميزان للدلالة على العدل ، والحمامة للدلالة على السلم ...)))[٦] ، فالعلامات السيميائية على المستوى الرمزي ذي الطابع العرفي يمكن عدّها أنظمة تعّبرُ عن ممارسات دالة ، لأن الإنسان بحد ذاتهِ يعيشُ في عالمٍ من

---

(٣) ينظر : علم الدلالة عند العرب : ١٣ .

(٤) ينظر : السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ١٠٨ .

(٥) ينظر : الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي : ٣٠ .

(٦) ينظر : الأسس السيميائية لعلم البيان العربي (بحث) : ٢٤ .

(٧) ينظر : المرتسم في المصدر نفسه : ٢٩ .

(١) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ٢٧٤ .

الإشارات ، فمثلاً نجد أن إشارات المرور تشكلُ نسقاً رمزياً ، إذ إن الألوان الثلاثة تمثل مواقف خطابية ، فاللون الأحمر يدلُ على المنع ، والبرتقالي في منزلة بين منزلتين ، والأخضر للسماح بالمرور ، كما أن العلامات المرورية الدالة تجعل مستعمل الطريق في حالة حوار مستمر مع الطريق فهي تحذره ، وتنصحه ، وتزجره بصمت ، كما أن بمقدور الشخص عن طريق العلامات الدالة أن يتعرف على الأماكن التي يحتاج الوصول إليها عن بُعد كيلومترات كثيرة ، كما يمكنه عن طريق العلامات معرفة المسافة المتبقية للوصول إلى مكانٍ ما ، وهكذا بالنسبة لنوعية الملابس بوصفها ذات دلالة رمزية ، فإنها تعبّرُ عن وضع اجتماعي وطبقي ، فهي رمز يتغير من مجتمع إلى آخر بحكم العرف الذي يسود هذا المجتمع أو ذاك ، كما أن الطاولة في الحياة الاجتماعية تشتغل بوصفها رمزاً عرفياً أكثر منها أداةً وظيفية ، ففي السياق الاجتماعي والإداري نجد الطاولة تتحول إلى رمز عرفي يحدده شكل الجلوس حولها ، فإذا كانت مستديرة ، فهذا يدل على أن العناصر المحيطة بها متساوية في المنزلة ، أما إذا كانت مستطيلة فهذا يدل على أن الذي يرأس الجلسة يكون له موضع محدد يُمَكّنهُ من الإشراف على مرؤوسيه[١] فالعلامة السيميائية لا تقف عند حدود التعيين ، أي تحديد الشيء الذي نحتت من أجلهِ ، بل تتخطى ذلك إلى سياقات ضمنية تتعلق بالوضع الاجتماعي والثقافي لذا فإن ((المسافة التي نشير إليها بيننا وبين محاورنا ، والمكان الذي نحتله في موكب ، أو حول طاولة ، إلى آخرهِ ، كلُ هذهِ إشارات تدلُ على وضعنا الاجتماعي ، وتشكلُ شيفرة تم إعدادها ، وتتغير بتغير الثقافات))[٢] ، فالرمز بهذا المفهوم يعبّرُ عن ((ميل الإنسان الشديد إلى تحويل حقائق أو أحكام مجردة ، إلى كيانات مجسدة من خلال أشياء أو سلوكات محسوسة ، فالصليب رمزٌ للمسيحية ، والهلال رمزٌ للإسلام ، والحمامة رمزٌ للسلام ، والذهب رمزٌ للنقاء ، ويمكنُ أن نأتي بحالات أخرى تهم أشياء ومجالات متعددة ،

(٢) ينظر : سلطة الرمز : سيميائية القراءة ، خمري حسين (ضمن أعمال ملتقى معهد اللغة العربية ، جامعة عنابة ، ١٩٩٥) ، ١٣١-١٣٢ .

(١) علم الإشارة السيميولوجيا : ٨٩ .

فيُصبحُ الكلبُ إثرَ ذلك رمزاً للوفاء ، والأسدُ رمزاً للشجاعة ، والثعلبُ للدهاء ، والغرابُ للشؤم ، وهكذا دواليك [...] فالتشابه بين الأسد والشجاعة ، وبين الدهاء والثعلب وبين الصليب والمسيحية لا يمكن الحصول عليه من خلال برهنة علمية ، بل هو تشابه مفترض يقود إلى ربط سلوك ممكن للأسد وبين صورة مثلى للشجاعة))(١) ، فهذهِ الأشياء المذكورة : الصليب ، والهلال ، والحمامة ... الخ يربط بينها وبين ما دلت عليه العرف والتواضع(٢) .

وتجدرُ الإشارة إلى أن الرمز في الخطاب السيميائي ذو وجود محسوس ، قبل أن يكون ذا دلالةٍ عرفية فـ ((الصليبُ شيءٌ قبل أن يكونَ رمزاً للمسيحية أو التضحية ، وهو من جهة ثانية مرتبط بثقافة ، أي بالمجموعة البشرية التي تستعمله ، فإذا كانت العلامة اللغوية (أسود) ، تحيلُ على ما يفيدُ رتبةً من رتب الألوان ، فإنها لن تُصبحَ رمزاً للحزن أو الحداد سوى عند المجموعة البشرية التي تستعملها ، فهي وحدها تمنحُ للسواد قيمته الرمزية))(٣) ، وهذا يعني أن الشكل التعبيري له دلالتان : إحداهما مرجعية بوصفهِ شيئاً محسوساً ، والأخرى ترتبطُ بخصوصية الفعل ضمن وضع ثقافي خاص ، فالأول يمثلُ المعنى المباشر وهو قاسم مشترك بين الدلالات التي تتبناها مجموعةٌ ما ، والثاني : يمثلُ المعنى المنبثق عن وضع خاص ، وهذا يعني أن هناك لحظتين تكتنفان عملية تعيين المعنى ، اللحظة الأولى التي تمثلُ تعين المرجع أو الوجود الأصلي الذي تشكله العناصر المحددة للظاهرة نفسها ، أما اللحظة الثانية فهي التي تُنتجُ الدلالات المرتبطة بخصوصية هذهِ الظاهرة ضمن وضع ثقافي معين .

ثنائية المعنى ومعنى المعنى بين الأسلوب الكنائي والخطاب السيميائي (الإشاري):

يبدو أن مصطلح (معنى المعنى) ، قد ارتبط بأفكار عبد القاهر الجرجاني ، ولاسيما في كتابه (دلائل الإعجاز) ، وذلك في معرض كلامهِ حول فاعلية إجراء الأساليب البيانية حيثُ

---

(٢) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ٢٧٤-٢٧٥ .

(٣) ينظر : السيميائية وفلسفة اللغة : ٥١ .

(٤) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ٢٧٩-٢٨٠ .

يقول : ((وإذ قد عرفت هذهِ الجملة ، فههنا عبارة مختصرة وهي أن تقول (المعنى) و (معنى المعنى) ، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذي تصلُ إليه بغير واسطة ، و (بمعنى المعنى) ، أن تعقِل من اللفظ معنىً ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر))[١] ، ويُعدُّ الأسلوب الكنائي من أبرز الأساليب البيانية التي تشتغل على ثنائية (المعنى ومعنى المعنى) .

والذي يتجلى بوضوح أن اعتبار الكناية عند عبد القاهر مرتبطة بمعنى المعنى ، ومن ثم قيامها على التداعي هو أن المتكلم ((يريد [...] إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميءُ به إليه ويجعلُهُ دليلاً عليهِ))[٢] ، وبذلك فإن معنى المعنى الذي يقصده عبد القاهر ((هو المعنى الأدبي والجمالي الذي يميزُ الأدبَ عن المعنى المعجمي))[٣] ، وبذلك فإن نص عبد القاهر الذي ميّز فيه بين (المعنى) و (معنى المعنى) يتعلق ((بتحديد كيفية وصول السامع إلى الغرض من الكلام))[٤] ، فقد قسم عبد القاهر الكلام إلى قسمين أو ضربين : ضربٌ يصلُ منه السامع إلى الغرض المقصود وذلك بدلالة اللفظ وحده وقد مثّل له بمثالين هما : (خرج زيد) و (عمرو منطلق) ، والضرب الآخر لا يصلُ إليه السامع بدلالة اللفظ مباشرة ، وإنما يدلُ اللفظُ على معنى ، ثم يستفاد من ذلك المعنى معنى آخر ويكون هو المقصود ، وقد مثّلَ لذلك بأمثلة هي : (كثير الرماد) و (طويل النجاد) و (نؤوم الضحى)[٥] إذ إن السامع لا يصلُ إلى الغرض مباشرة وإنما عن طريق الاستدلال العقلي ، فالسامع يعقلُ ((من ذلك المعنى

(١) دلائل الإعجاز : ٢٦٣ .

(٢) المصدر نفسه : ٦٦ .

(٣) الاستعارة في البحث البلاغي ، النقدي (بحث) ، د.فاضل عبود التميمي ، ضمن كتاب (قراءات بلاغية) ، دار الضياء ، النجف الأشرف ، ط١ ، ٢٠٠٨م ، ١٣ .

(٤) الاستدلال البلاغي : ٣٩ .

(١) ينظر : دلائل الإعجاز : ٢٦٢ .

على سبيل الاستدلال معنىً ثانياً هو غرضُكَ ، كمعرفتك من (كثير الرماد) أنه مضياف ومن (طويل النجاد) أنه طويل القامة ، ومن (نؤوم الضحى) في المرأة أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها))[١] ، وبذلك يكون المعنى عند عبد القاهر ذا مستويات متعددة ظهر ما يتعلق منها بالمعنى الكنائي مستويان ((الأول : تأتي فيه المعاني الأوُل الناتجة من المستوى السطحي للصياغة ، أو بمعنى آخر هي التي نحصلُ عليها من الألفاظ المجردة، والثاني : هو الذي تتجلى فيه المعاني الثواني ، التي يُومأ إليها بتلك المعاني الأُوُل))[٢] ، وهذا ما نلحظهُ في الكناية بوصفها ((بنية ثنائية الإنتاج ، حيث نكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي موازٍ له تماماً بحكم المواضعة ، لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلكُ قدرة الربط بين اللوازم والملزومات ، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة))[٣] .

وبذلك نجد أن عبد القاهر الجرجاني كان ((قوي الإحساس بهذا الأسلوب وغزارة دلالتهِ ، فهو تجسيد لغوي يسمو على المعنى ، وكل كلمة فيه إشارة يمكن أن ينفتح عليها ذهنُ المتلقي ليعقدَ صلاتٍ أو يوجدَ بدائل له ، للدلالة على المعنى المستتر خلفَ تلك العبارات المنطوقة))[٤] ، وهذا يعني ((أن معنى المعنى ودلالة الإيحاء هما القناع الذي يُضمرُ في داخله فائض معنى يزيد عن منطوق النص الصريح))[٥] .

وبهذا التصور الذي أبداه عبد القاهر الجرجاني حول (معنى المعنى) ، فإن البلاغة تكون قد دخلت مساراً جديداً واتجاهاً مغايراً لما كان سائداً قبله حيث فتح عبد القاهر للبحث البلاغي آفاقاً جديدة تستهدف مقصود اللفظ وما يفرزُهُ الدال من مدلولات متعددة جراء انزلاقهِ

---

(٢) المكان نفسه .

(٣) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني : ١٠٩ .

(٤) البلاغة العربية قراءة أخرى : ١٨٧ .

(١) مفهوم الخيال ووظيفتُهُ في النقد القديم والبلاغة : ٣٦١ .

(٢) أقنعة النص : ٧ .

عن البنية السطحية باتجاه البنية العميقة ومن هذا المنظور تبدو الكناية بنية معقدة تتحول فيها المدلولات إلى دوال جديدة ، إذ يصبحُ مدلول اللفظ علامة كنائية تحيلُ إلى مدلول آخر ، حيثُ تنتقلُ الدلالة الإيحائية عبر قراءات علامية متتابعة إلى الموضوع المحال إليه في البنية العميقة ، حيث تتضام الدوال في إنتاج المدلولات عن طريق آلية الوسائط وتداعي المعاني حيثُ تمثلُ هذهِ الوسائط مدلولات متسلسلة ، أما المعنى المقصود فإنه يمثلُ البنية العميقة ، فعبارة (طويل النجاد) تحيلُ على مدلول الشجاعة والقوة المجاور لطول القامة وهو ما تنتجُهُ القراءة الأولى للدال ، قبل التحول منه إلى المدلول الإيحائي العميق الذي يستدعي الوصول إليه وقفةً متأملة ، وإعمالاً للفكر إذ ((إن استقراء آلية الكناية والبحث عن معنى المعنى والقبض على المدلولات الكامنة وراء الظاهر لابدّ له من قراءات أولية تستحضرُ الشاعر والظرفَ ، والنصَ العام ، والبنية الإفرادية والتركيبية للنص ، واستحضار الموقف الفكري والبُعد النفسي ، ثم تأتي القراءة الثانية القائمة على الإستبطان والإستكشاف لمختلف الطبقات الدلالية البعيدة والقريبة لبنية الكناية ، إلا أن ذلك لا يمنعُ من الوقوف أولاً على الدلالات المعجمية المباشرة الأولى للصورة الكنائية))(١) ، وبذلك فإن مفهوم المعنى الذي تنتجه القراءة الخطية للدال يقع في مستوى الدلالة المعجمية ، أما مفهوم (معنى المعنى) ، فإنه يقع في مستوى الدلالة الإيحائية التي تستهدف قصد المتكلم وغرضهِ من الكلام(٢) ، ولما كان عبد القاهر الجرجاني قد صاغ ثنائيتهِ في الدلالة المستندة إلى (المعنى ومعنى المعنى) ، فإن منطلقهُ هذا يأتي في إطار صياغتهِ لنظريتهِ المعروفة في النظم ، إذ يُقصد بهما داخل هذهِ النظرية أن المعنى يتولد عن طريق توخي المعاني النحوية المستفادة من معاني الألفاظ بطريقة مباشرة ليُعبّر المتكلم عن المعنى الذي هو غرضه تعبيراً يختلفُ عن تعبير متكلم آخر يشاركه في أصل المعنى ، أما (معنى المعنى) ، فإنه يتولد عن طريق توخي المعاني النحوية التي

---

(٣) لسانيات النص الأدبي ، قراءة في المستوى الدلالي لنص قديم (الكناية انموذجاً) (بحث) ، نور الدين صبّار ، مجلة الموقف الأدبي ، ع٣٨١ ، كانون الثاني ، ٢٠٠٣ ، ٤ .

(١) ينظر : الاستدلال البلاغي : ٤٩-٥٠ .

أنتجتها المعاني الأُوُل للألفاظ المذكورة التي تشير عن طريق الاستدلال إلى معنى ثانٍ يُعبَّرُ به المتكلم عن غرضهِ تعبيراً يختلفُ به مع غيرهِ في أصل الوضع[(١)] ، وقد صرّح الجرجاني بأن الكناية وسائر ضروب المجاز ((من مقتضيات النظم وعنه يحدثُ وبه يكون))[(٢)] ، وبذلك فإن مذهبه في نظرية النظم قد أثار تساؤلات ((وضعها المعاصرون في سياقها السيميولوجي ، والسيمياطيقي ، ذلك لكونها ترتبط بعلم العلاقات ، وعلم الدلالات في الدراسات اللغوية المعاصرة ، فلعل هذا المذهب أشبه بمذهب دي سوسير))[(٣)] .

لذلك فقد أشار بعض الباحثين إلى إمكانية عدّ هذهِ النظرية ((من مناهج السيميولوجيات الأدبية القديمة ، وهي لا تكادُ تختلفُ عن السيميولوجيات المعاصرة))[(٤)] ، ومن ثم فإن الكناية عند عبد القاهر الجرجاني بقيامها على ثنائية (المعنى) و (معنى المعنى) تستحق اسم البلاغة[(٥)] ، فالتعبير الكنائي يُستعملُ بدلاً من تعبير حرفي معادِل له في الدلالة ، إذ إن عبارة (محمدٌ كثيرُ الرماد) ، تساوي وتعادلُ دلالياً عبارة (محمدٌ كريم)[(٦)] ، ((فالأسلوب الكنائي ما هو إلا تغليفٌ للمعنى المقصود ، بستار شفاف ليكشفَ عن الذهن الواعي بفضل التأمل لسّرٍ من الأسرار النفسية التي ينبغي توضيحها عند الكشف عن جمالهِ))[(٧)] .

ويبدو أن المبدأ الإشاري في إنتاج المعنى عن طريق اللغة بوصفها مجموعة من العلامات والإشارات يتطابق إلى حدٍ ما مع ما توصلت إليه الأبحاث السيميائية ، والمدارس اللغوية التي

---

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٥٠ .

(٣) دلائل الإعجاز : ٣٩٣ .

(٤) سيميائية التلقي في تراثنا النقدي ، سعيد بوسقطة ، ضمن (محاضرات الملتقى الوطني الأول ، السيمياء والنص الأدبي) ، ٩٤ .

(٥) المكان نفسه.

(١) ينظر : دلائل الإعجاز : ٢٦٧ .

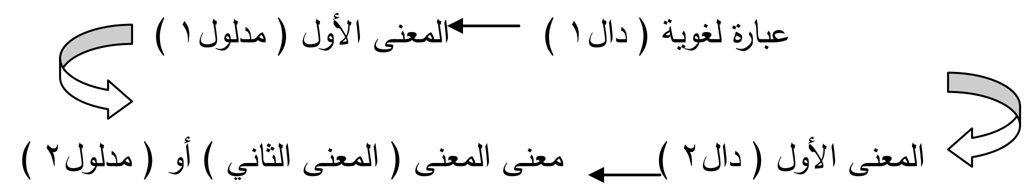
(٢) ينظر : البلاغة العربية قراءة أخرى : ١٨٨ .

(٣) التصوير البياني : ٣٣٧ .

انبثقت عنها ، وذلك عن طريق اشتغال الدال والمدلول أي اللفظ ومعناه جنباً إلى جنب لتكوين العلامة[١] ، فاللغة كما يرى عبد القاهر الجرجاني ((تجري مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة والسمة ، حتى يحتمل الشيء ما جُعلتْ العلامةُ دليلاً عليه))[٢] ، وكلام عبد القاهر هذا يشير إلى أنه ((لا إتحاد كائن بين وجهي العلامة (الدال والمدلول) ، ما لم يحصلْ تجاذب بينهما في صفة مخصوصة))[٣] ، وهذا يعني أن ((البنية العلامية كانت حاضرة في خطاب الجرجاني النقدي والبلاغي))[٤] مما يدلُ على أن الألسنية العربية هي من أوائل العلوم التي نضجت ، وأفادت منها الألسنية الغربية المعاصرة ، والعلامة اللغوية عند الجرجاني والتي تجري مجرى العلامات والسمات تمتازُ عنده بخاصيتين هما[٥] :

١- الدخول في علاقات تركيبية ، إذ ترتبط من خلالها المفردة بعلائق سياقية مع المفردات الأخرى.

٢- قابليتها على التحول والانزلاق ، حيثُ يمتاز المعنى بقدرتِهِ على إنتاج معنى آخر مغاير له ، فالعلامة اللغوية تسيرُ عنده على النحو الأتي :



وبحسب هذهِ الآلية في إنتاج المعنى نجد أن عبارة (نؤوم الضحى) تتكون من دال ومدلول ، أي لفظ يدلُ على معنى مباشر يشكلُ المدلول الأولي ، ثم يتحول هذا المدلول إلى

---

(٤) ينظر : مملكة النص : ٣٩ .

(٥) أسرار البلاغة : ٣٧٦ .

(٦) مملكة النص : ٤٠ .

(٧) المصدر نفسه : ٥٨ .

(٨) ينظر : المصدر نفسه : ٤٢ .

مدلول آخر يُنتجُ مدلولاً ثانياً ، وقد ينزلقُ إلى مدلول ثالث بحسب ما يقتضيه السياق ، كما هو مبين في هذهِ الخطاطة(١) :

فتاة نؤوم الضحى ←تنام حتى ترتفع الشمس في السماء ←فتاة مترفة ناعمة ←.....

(مدلول أولي يتحول إلى دال آخر) (مدلول ثانٍ) (مدلول ثالث)

إن طريقة الأداء في الأنظمة العلائقية التي تربطُ الدال بالمدلول ضمن سياق النص الكنائي تتواشج بشكلٍ كبير مع آليات ومعطيات الدرس السيميولوجي (الإشاري) في إنتاج المعنى ، بل نجدها تتماس مع رؤيتهِ ، وتكون داخل هذهِ الرؤية بطريقةٍ ما ، ويبدو أن طريقة الأداء التي تستندُ إلى المجاز واللامباشرة في التعبير وإفراز الدال لمدلولات متعددة هي العنصر الذي يجمعُ بين الأسلوبين (الكنائي والسيميائي) في التعامل مع المعنى .

إن الكناية بوصفها بنية علامية في إنتاج المعنى ، يقتربُ مفهومها كثيراً من الطرح السيميائي ، إذ يتم الانتقالُ فيها من الدلالة المرجعية التي ينتجها الدال (اللفظ) ، إلى الدلالة الإيحائية التي ينتجها مدلول اللفظ الذي يتحول بدورهِ إلى دال آخر ، وهذا ما نجده في الخطاب السيميائي الذي ((يرتكزُ على فعاليات العنصر اللغوي داخل جملة من السياقات الترابطية ، يحددها البحث في الأنظمة الدلالية للشفرات ، وكيفية إنتاجها للمعنى))(٢) ، فالعلامة السيميائية تشكلُ كماً ورصيداً هائلاً من الإيحاءات الدلالية ، ولاسيما أن علم السيمياء هو ((علم تفسير معاني الدلالات والرموز والإشارات وغيرها ، ويُعدُّ من أحدث العلوم في ميادين اللغة والأدب والنقد ، وهو إمتدادٌ للألسنية ، وتطويرٌ لها لأنه يعتمد عليها أصلاً))(٣) ، إلا أن السيميائية قد تختلفُ عن غيرها من المناهج النقدية ((لا من حيثُ إهمالها للشكل

---

(١) ينظر : مملكة النص : ٤٢ .

(١) السيميائية في الخطاب النقدي المعاصر ، (بحث) ، بشير تاور بريت ، مجلة علامات في النقد ، ج٥٤ ، مج٤ ، ديسمبر ، ٢٠٠٤م ، ١٩٠ .

(٢) النقد .. والدلالة : ٨ .

وتجاوزها له ، ولكن من حيثُ عنايتُها بالمعنى وحرصها على أن كل نص أدبي ينطوي بطبيعتهِ على إمكانات متعددة للتأويل))(١) .

إن الاعتماد على التحولات الدلالية التي تقدمها اللغة لا يعني إهمال العناصر غير اللغوية التي تُسهمُ في إنتاج وتوليد الدلالة(٢) ، فالدال قد يخرج كما في الخطاب السيميائي ((من اللغوية إلى الإشارية ، مثل دلالة الخط والعقل ، والإشارة ، وكلها دلالات تأخذ حكم الوضعية على نحو من الأنحاء نتيجة لاتفاق المجتمع اللغوي عليها ، وهذا الاتفاق يُكسبها طاقة معجمية ، وإن لم يكن لها مدخل إلى مباحث علم البيان ، وإنما جاء ذكرها لاستيعاب مفهوم الدلالة مطلقاً))(٣) .

إن الخطاب السيميائي بارتكازهِ على وحدات وعلامات دالة تُستعمل فيها الأنظمة العلامية اللغوية وغير اللغوية ، فإنه يستهدف فتح مغاليق المعاني في النص الأدبي عن طريق القراءة التأويلية التي تحاول رصد شبكة الرموز ومعرفتها وصولاً إلى فك شفرة العمل الأدبي وفقاً للمبادئ السيميائية التي تنظم سيرورة العمل الإشاري ، والعلاقة بين النص ومرسلهِ ومتلقيه على أسس علمية سليمة ، ((فالسيميائية تعتمدُ في تحليلها للنصوص على متابعة حركة الدوال في النص لاستكناه المدلولات ، والوصول إلى قيمة العلامة وفاعليتها في النص ، والأثر الدلالي الذي تُحدثُهُ فيه))(٤) .

إن طريقة التدليل وآلية إنتاج المعنى في النظام السيميائي على نوعين : أحدهما ((تدليل مرتبط بأنساق غير لسانية ، ومجالها الكون كله بأشيائهِ وأحداثهِ وطقوسهِ ، وآخر لصيقٌ باللسان ووحداتهِ))(٥) وبما أن النظام السيميائي هو نظام دلالي ، لذا فهو يستهدف

---

(٣) في النقد والنقد الألسني : ٩٣ .

(٤) ينظر : البلاغة العربية ، قراءة أخرى : ١٠٦ .

(٥) المصدر نفسه : ١٣٣ .

(١) مملكة النص : ٢ .

(٢) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ٢٢٤ .

إبــراز المعنـــى وإيصـــالِهِ ، وبــذلك يمكــن القــول ((إن معنـــى الكلمــات الــذي نجــدهُ فـــي المعاجم ليس دائماً نفس المعنى الذي نجده في التواصل الفعلي ، وعلمُ العلامات لا يهتمُ إلاّ بـالمعنى الأخيـر ، وهـذا يعنـي أنـه يمكـن أن يكـون لـ (الـدال) الواحـد (مـدلولات) متعددة))[١] ، فالمعنى في الخطاب السيميائي يجبُ النظرُ إليه على أنه ((أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر))[٢] ، فالدال بوصفهِ علامةِ سيميائية ينتجُ مدلولاً ، وهذا المدلول يشيرُ إلى مدلول آخر أو أكثر يطلقُ عليه (المعنى المصاحب) ، وهو معنى عميق للمـدلول الأول الـذي ينتجـهُ الـدال وهـو يتحـول بـدورهِ إلـى دال آخـر ((ونظـراً لأن المعنـى المصاحب ليس المعنى الأول فإنه يتطلب مزيداً من الانتباه ، من قبل المتلقي ، فعندما يرى المتلقي مثلاً ميزاناً – في محيط ثقافي معين ، وفترة معينة – ينسِبُ إليه تواً معنىً العدالة دون أن يمرّ بـالمعنى الأول للميـزان كـأداة لـوزن الأشـياء ، وفـي مثـل هـذهِ الحـال يكتسـبُ المعنـى المصاحب معنىً اجتماعياً يُصبحُ معه معنى اصطلاحياً ، هكذا الأمر بالنسبة للهلال الأخضر الذي يفسرُهُ المتلقي مباشرةً على أنه علامة للصيدلية))[٣] .

إن السـيمياء ((فــي معناهــا الأكثــر بداهــةً ليســتْ شـيئاً آخـر سـوى تسـاؤلات حـول المعنى ، إنها دراسة للسلوك الإنساني باعتباره حالةً ثقافية منتجة للمعاني))[٤] ، فهي في نظر (بيرس) تبحثُ في الأصول الأولية التي تنتجُ المعنى المتوّلد من الفعل الإنساني ، لذا فهي تقتضـي أن ينظـرَ إليهـا بوصـفها طرقاً استدلالية حيث يـتم بموجبهـا الحصـول علـى الـدلالات وتـداولها[٥] ، والسـيميائيات بـالنظر إلـى طريقـة اشـتغالها تُعـدُّ نظريـةً خاصـةً بـالمعنى بـل

---

(٣) مناهج التحليل الأسلوبي ، علي زغينة ، ضمن (محاضرات الملتقى الوطني الأول ، السيمياء والنص الأدبي ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة) ، ١٣٦ .

(٤) معجم السيميائيات : ٦١ .

(١) النقد .. والدلالة : ١٢٦ .

(٢) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ٢٥٤ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ٨٧ .

هي تمتلكُ آليةً للتدليل تقودُ في كل عملية تحليل إلى إنتاج معرفة[١] ، وهي بمعناها الواسع تفتحُ مفهوم ((اللغة إلى أبعدَ من حدود اللغة الإنسانية Language لتشمل كل ما يتم به إتصال))[٢] .

إن النظام السيميائي هو نظام علامي يستندُ إلى مبدأ الحلول والإنابة في عملية التدليل ، فالعلامة عند (بيرس) هي ((شيءُ ما ينوبُ لشخص ما عن شيءٍ ما ، من وجهة ما ، وبصفةٍ ما))[٣] ، وبذلك فإن (بيرس) يحدّدُ العلامة على أنها ((أول (FIRST) ، يرتبطُ بعلاقة ثلاثية أصيلة (GENUNE) مع ثان (Second) يسمى موضوعه ، بحيث أنه قادر على أن يُعيّن ثالثاً (THIRD) ، يُسمى تعبيره ، كي يقومَ هذا الثالث بالعلاقة الثلاثية ذاتها التي يرتبط بها موضوعه وهكذا إلى ما لانهاية))[٤] .

إن السيرورة التدليلية في إنتاج المعنى في الخطاب السيميائي يطلقُ عليها تسمية (السميوز) (SEMIOSIS) ، ويُعدُّ (بيرس) أول من أدخل هذا المفهوم إلى الدراسات السيميائية الحديثة[٥] بوصفها المبدأ والأساس الذي يتحكم في إنتاج الدلالات ، ((فالسميوز ليست تعييناً لشيء سابق في الوجود ، ولا رصداً لمعنى واحد ووحيد ، إنها على العكس من ذلك إنتاج ، والإنتاج معناه الخروج من الدائرة الضيقة للوصف الموضوعي إلى ما يحيلُ على التأويل باعتباره سلسلة من الإحالات المتتالية الخالقة لسياقاتها الخاصة ، إن السميوز مطارة للمعنى لا ترحم ، فبقدر ما يمتنع المعنى ويتدلل ويزداد غنجُهُ ، بقدر ما تتشعب مسارات السميوز وتتعقد

---

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٥٦ .

(٥) الأسس السيميائية لعلم البيان العربي ، (بحث) : ١٦ .

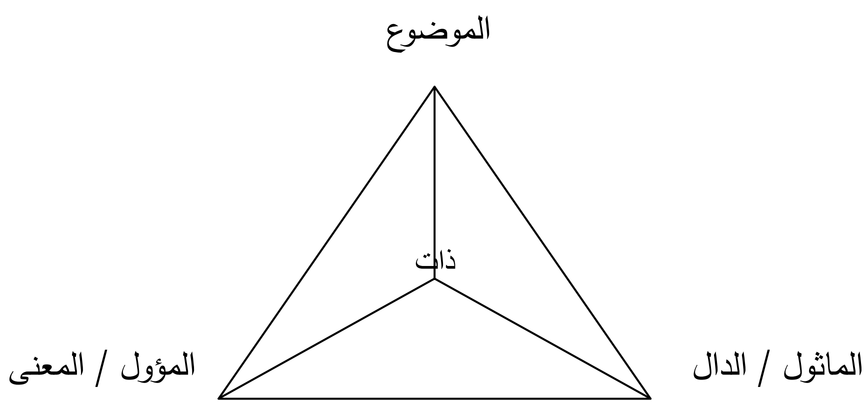
(٦) تصنيف العلامات ، بيرس ، ضمن كتاب (مدخل إلى السيميوطيقا) ت : سيزا قاسم ، ١٣٨ .

(٧) تيارات في السيمياء : ٧٥٥/٢ .

(١) ينظر : معجم السيميائيات : ١٩٣ .

شبكتها وتكبر لذتها ، ويكبرُ حجمُ التأويل ويزداد كثافةً وتماسكاً ويؤدي إلى انزلاقات دلالية لا حصر لها ولا عد))[1] .

ومن ثم فإن عمل العلامة يتمُ بصورة منهجية في إطار عملية التدليل (SEMIOSIS) لا التصنيف الأولي للعلامات فالعلامة وفقاً للمنظور السيميائي هي وحدة ذات بناء ثلاثي يتكون من ماثول يحيلُ على موضوع عبر مؤول عن طريق سلسلة من الإحالات التدليلية (SEMIOSIS) ، وبذلك فإن ((عملية التدليل عبارة عن فعل أو تأثير يستلزم تعاون الأطراف الثلاثة للعلامة ، فهي إذن الفكرة التي يتمحورُ حولها مفهوم العلامة ، لا العلامة نفسها))[2] ، وهذا يعني أن التدليل في المفهوم السيميائي ((فعل ثلاثي يستدعي وجود ثلاثة عناصر مرتبطة فيما بينها ماثول وموضوع ومؤول))[3] ، وهي تشكلُ أقسام العلامة كما صنفها بيرس[4] ، وتكمن مهمتها في تحليل إشتغال الدليل عن طريق مجموعة من الإحالات الدلالية ، عن طريق شبكة من العلاقات تستهدفُ دراسة أوجه النشاطات والفعاليات الإنسانية في مظاهرها الدالّة .



(٢) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ٥٢-٥٣ .

(٣) الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي : ٣٥ .

(٤) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ٩٦ .

(٥) ينظر : تصنيف العلامات : ١٣٨ .

فالماثول هو الحامل المادي للعلامة ، ويقوم بنفس الدور الوظيفي الذي يقومُ به الدال في التصور السوسيري ، فمهمتُهُ تكمنُ في التمثيل بوصفهِ دالاً ، وبدونه لا يمكنُ أن يتحولَ الشيء إلى علامة ، أما الموضوع فهو العنصر الذي يقوم الماثول بتمثيلهِ ، وهو يفترض وجود معرفة مسبقة لدى الباث والمتلقي حتى تتم عملية التدليل ، وهذهِ المعرفة تكون على نوعين حيثُ تمثلُ الأولى : الموضوع المباشر وهو ما يشكلُ معطيات النص الظاهرة ، أما الثانية فتُسمّى : الموضوع الديناميكي وهو عبارة عن حصيلة لسيرورة سيميائية سابقة ، ووفقاً للتصنيف السابق فإن عبارة (شجرة طويلة) يمثلُ الموضوع المباشر فيها إسنادُ صفة الطول إلى الشجرة وهو أمر يدركه كل من له أدنى معرفة باللغة العربية ، أما أن تكون هذهِ الشجرة دالة على الخصوبة أو الجنس أو الوطن ، أو الدين ، أو أي مضمون آخر فذلك أمرٌ يستدعي معرفةً وإحاطةً بالثقافة التي تُصاغُ لها هذهِ الجملة ، أما المؤول فهو يقابل المعنى أو المدلول في المفهوم السوسيري[١] ، وهو يشكل وفقاً لآلية التدليل السيميائي ((التوسط الإلزامي الذي يسمحُ للماثول بالإحالة على موضوعه وفق شروط معينة ، فلا يمكن الحديث عن العلامة إلاّ من خلال وجود المؤول باعتبارهِ العنصر الذي يجعل الانتقال من الماثول إلى الموضوع أمراً ممكناً ، إنه هو الذي يحدد للعلامة صحتها ويضعها للتداول كواقعة إبلاغية))[٢] .

إن الخطاب السيميائي يقومُ على دراسة أنظمة التواصل البشري بكل أنواعهِ (اللغوية وغير اللغوية) ، فهو يستهدف طريقة إنتاج المعنى وأشكال وجودهِ ، ويتعلق بكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية بوصفها جزءاً من منظومة دلالية ، وبذلك فإن العلامة بشكل عام تمثل محور هذا العلم ((فالموضوع الأساسي الذي تدور حوله السيميائيات هو العلامة ، ولا شيء سواها))[٣] ، والعلامة اللغوية هي أهم العلامات ويجري قياس العلامات غير اللغوية عليها ومن هذا

---

(١) ينظر : السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ٩٩-١٠٠ .

(١) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ١٠١ .

(٢) معجم السيميائيات : ١٨ .

المنظور ((فإن المعارف كلها والثقافة كلها والأحداث كلها ، وكل حياة فردية ، أو جماعية تتعلق بالبحث عن المعنى ، الذي يبدو غريزياً عند الإنسان [...] ، وكل المعارف (علمية أو لا مثل : الفلك أو التنجيم) ، تبحث عن التدليل ، عن المعنى ، عن اشتغالنا نحن أنفسنا واشتغال العالم الخارجي))[١] ، لذلك فإن السيميائيات لا تختص بموضوع دون آخر ، فهي تستهدف التجربة الإنسانية كلها ((وبما أن الممارسة الإنسانية تتسم بالغنى والتحول ، وتحيل على الضمني والكامن والمستتر ، فإن الدلالة تتميز بالتعدد والغنى ولا يمكن للواقعة أن تدل من خلال مستوى واحد))[٢] ، ووفقاً لذلك فإن المؤول بوصفهِ معادلاً للمعنى يتوزع على مستويات ثلاثة تبعاً للدلالة الناتجة في كل مستوى :

- المؤوّل المباشر .
- المؤوّل الدينامي .
- المؤوّل النهائي .

فالمؤوّل المباشر ، يُسهمُ في تشكيل العلامة في صيغتها البدئية ، وهذا المستوى موجود ضمن حدود التجربة العامة ويشترك في إدراكهِ الجميع ، إذ يمكن التوصل إليه عن طريق العلامة بصورة مباشرة من دون الحاجة إلى إعمال الذهن ، أما المؤوّل الدينامي فهو مستوى يتحرك فيه الذهن بصورة فاعلة ، فهو ذو إيحاءات متعددة وتداعيات معنوية كثيرة ، إذ يتشكل من سيرورة لا متناهية من الدلالات ترتكز على علاقة العلامة بالثقافة والمعطيات المكتسبة منها ، مما يجعله يتجه نحو آفاق بعيدة تضع الوظيفة السيميائية داخل سيرورة دلالية متواصلة ، وهو يقع ضمن دائرة من التأويلات والإحالات المتعددة واللامتناهية ، لذا يأتي دور المؤوّل النهائي الذي

---

(٣) سيميائية اللغة : ٢٤ .

(٤) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ١٠٢ .

تتركز مهمتُهُ في وضع حدّ لعدم تناهي المؤوّل الدينامي[١] ، فالغاية من وجود هذا المستوى ((هي تحديد معنى كخلاصة لمجهود تدليلي ، أي استقرار ماثول على موضوع))[٢] .

وقد نظر العرب القدماء إلى دلالة اللفظ في سياقين مختلفين ، السياق اللغوي ، والسياق التداولي ، وذلك قبل أن تظهر مقولات السيميائيين المعاصرين يقول عبد القاهر الجرجاني : ((وإنك لتجدُ اللفظة الواحدة قد اكتسبتَ فيها فوائد ، حتى تراها مكررة في مواضع ، ولها في كل موضعٍ واحد من تلك المواضع شأنٌ مفرد وشرفٌ منفرد [...] ، ومن خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها أنها تعطيكَ الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ، حتى تُخرِجَ من الصدفةِ الواحدة عدةً من الدرر ، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر))[٣] وهذا ما نلحظه في الخطابات السيميائية المعاصرة ، فهي تقوم على آلية تستند إلى المعنى ومعنى المعنى ، فالمعنى المباشر ما يُدرك من اللفظ أولاً ، أما معنى المعنى فهو الدلالة التي تشيرُ إلى السياقات الممكنة التي تشتملُ عليها العلامة ، ولا فرق في ذلك بين اللغة ووسائل الاتصال الأخرى غير اللغوية ، وهو ما يؤكد صواب ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني حين رأى أن اللغة ((تجري مجرى العلامات والسمات ولا معنى للعلامة والسمة ، حتى يحتمل الشيء ما جُعلت العلامة دليلاً عليه))[٤] ، ولما كانت العلامات اللسانية تتميز بقابليتها للدخول في علاقات تركيبية ، فهي تمتاز بقابليتها على التحول الدلالي بحيث تتحول العلامة في سياق معين إلى علامة ذات دلالة مركبة يتحول مدلولها إلى دال يبحثُ عن مدلول آخر ، فإذا وصفتْ فتاة مثلاً في سياق معين بأنها (نؤوم الضحى) ، فإن هذهِ الصفة تشيرُ إلى مدلول آخر ، هو أن هذهِ الفتاة تنامُ حتى ترتفعَ الشمس في السماء ، وهذا المدلول بدوره ينزلق إلى دال يبحثُ عن مدلول آخر ، وهو أن هذهِ الفتاة مترفة ولها من يخدمها . وإذا تأملنا قول عبد

---

(١) ينظر : الأسس السيميائية لعلم البيان العربي (بحث) : ٣٩ .

(٢) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ١٠٧ .

(٣) أسرار البلاغة : ٤٢-٤٣ .

(١) أسرار البلاغة : ٣٧٦ .

القاهر الجرجاني الآتي ، فإننا نجده يماثل مفهوم (بيرس) للعلامة ، من حيث السيرورة وقابلية التحول إلى متوالية من العلامات ذات فضاء دلالي لا محدود ، فهو يقول : ((الكلامُ على ضربين ، ضربٌ أنت تصلُ منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده))[١] ، وهذا المفهوم يقابل المؤول المباشر أي المعنى المباشر في تصور (بيرس) ، ثم يقول : ((وضربٌ آخر لا تصلُ منهُ إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظُ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجدُ لذلك المعنى دلالة ثانية تصلُ بها إلى الغرض))[٢] ، وهو ما يقابل المؤوّل النهائي في مفهوم (بيرس) ، أما المؤوّل الدينامي فقد سكت عنه عبد القاهر ((لأنه معلومٌ له بالضرورة ، ولأنه كثيراً ما ذكره في مواضع من كتابه ، وتمثّلُهُ المعرفة والدربة والخبرة التي تمكن الذات المؤوّلة من ملاحظة الشبكة المعقدة لعلاقات العلامة بالواقع وعلاماتهِ))[٣] ، فالمعنى / المدلول في كلا التصورين – عبد القاهر وبيرس – قد يتحول إلى مبنى (دال) ، باحثاً عن معنى أو مدلول آخر ، أي أن المعنى بحد ذاتهِ إشارة تعود على موضوعها الذي أفرز المعنى ، وهو يدلُ في الوقت ذاتهِ على أن القدماء كانوا قد أدركوا في وقتٍ مبكر قيمة العلامة من حيثُ هي حقيقة حسية تحيل إلى حقيقة مجردة غائبة ، إذ ((إن المعنى ومعنى المعنى في النص الأدبي هو سرُّ كينونتهِ ، وهو أساس مكوناتهِ لذلك كان البحثُ عن هذا السر هاجساً سيميائياً ، وكانت القراءات المتعددة للنص الواحد ، دليل التمنع وعدم الإباحة ، والإعراض عن القُرّاء ، وهذا الفعل أغنى التجربة النقدية ، وثمّنَ الصنعة الأدبية))[٤] .

---

(٢) دلائل الإعجاز : ٢٦٢ .

(٣) المكان نفسه .

(٤) الأسس السيميائية لعلم البيان العربي (بحث) : ٤٠–٤١ .

(١) مفارقة النص الأدبي لمرجعه ، (بحث) ، نور الدين السد ، (ضمن أعمال ملتقى جامعة عنابة ، ١٩٩٥م) ، ١٨٩ .

إن آلية إنتاج المؤوّل في الخطاب السيميائي تشبهُ إلى حدٍ كبير آلية إنتاج المعنى في الكناية ، فكما أن المعنى في الكناية يتوّلد عن اللفظ المذكور مثل (كثير الرماد) الذي يحيلُ إلى معنى مباشر قريب (مرجعي) ، وهو (كثرة الرماد في القدر) ، وهذا المعنى يمرُّ بسلسلة وسائط من شأنها أن توصل فكر المتلقي إلى المعنى النهائي المقصود (الكرم) ، وفي الخطاب السيميائي فإن المؤوّل الذي هو نتيجة لعلاقة الممثل (الدال) بموضوعهِ (المدلول) ، يمرُّ أيضاً بسلسلة مستويات في إنتاج المعنى ، تبدأ بالمؤوّل المباشر الذي يمثلُ (المعنى القريب) ، ومؤوّل دينامي ، وهو يتعلق بالوسط الثقافي الذي يؤدي إلى المعنى المقصود عن طريق سلسلة من التداعيات المعنوية ، إذ تبرز أهميتُهُ ((في استدعاء المعلومات الضرورية لبلوغ تأويل فعلي للعلامة))[١] ، عن طريق انزلاق الدال إلى مدلولات متعددة ، حتى تقف عند المؤوّل النهائي ، وهو ما يمثلُ المعنى النهائي الذي تستقر عنده الدلالة .

وبذلك فإن السيرورة المنتجة للوظيفة السيميائية (السميوز) ، تمثلُ خلاصةً لمراحل ثلاث تبدأ من المؤوّل المباشر (المعنى المباشر) الذي يفيدُ من اللفظ ، ثم مروراً دينامياً باتجاه المؤوّل النهائي (المعنى النهائي) ، عن طريق الإفادة من العرف الثقافي السائد ، والذي بدوره يقوم بإنتاج تداعيات معنوية عبر شبكة علائقية حيث ينفتحُ فيها التأويل على مستويات لا متناهية من الحمولة الدلالية تنتهي بإنتاج المؤوّل النهائي[٢] .

إن عبارة (أكلتُ من ثمار هذهِ الشجرة) ، تمثلُ متوالية صوتية تحيلُ على دلالات متعددة ، تنطلقُ من المعنى الأولي ، وهذهِ الدلالات غير معطاة في اللفظ ، فهي ترتكز على المعنى الأولي ويكون مصدرها الثقافة والسياق ، فالوظيفة السيميائية (السميوز) ، تشكلُ آليةً لإنتاج المعنى ضمن سيرورة دلالية لا تقفُ عند حدود بدائية تكتفي برصد المعنى الأولي الذي يُستفاد

---

(٢) السيميائيات العامة ، أُسسها ومفاهيمها : ١١١ .

(١) ينظر : الأسس السيميائية لعلم البيان العربي (بحث) : ٤١-٤٢ .

من (الممثل) أي الدال ، بل تسير في عملية متواصلة من الإحالات الدلالية وفقاً لنوعية القراءة والقارئ والسياق .

وبالعودة إلى الجملة السابقة نجد أنها تشكلُ عبارة دالة ، فهي تنطلقُ في سلسلة إحالاتها المتعددة من معنى أولي بسيط لا يستدعي أي جهدٍ للوصول إليه ، فهو يشكل نقطة انطلاق إلى دلالات قد لا تتوقف عند حدٍّ معين ، تتلخص في وجود ذات تقوم بعملية قطف فاكهة من فصيلة الأشجار المثمرة وهذا المعنى تقريري يُلحظ من اللفظ بداهةً ، ثم تتجه القراءة نحو سلسلة من الإحالات المعنوية ، إذ يمكن تصور مسيرات تدليلية توحي بمعاني متداعية يفرزها المعنى المباشر ، فهذهِ الشجرة يمكن أن تكون رمزاً أو كنايةً عن الوطن المعطاء ، أو قد تشير إلى إمراة أحبها هذا الرجل فهو يُعبّر عن استمتاعهِ بخيراتها إلى غير ذلك من المسيرات الدلالية التي تتميز بالغنى والتنوع[١] ، والتي تنسجم مع توجهات الخطاب السيميائي التي تبحثُ عن المعنى أو المدلول الغائب ، ومن ثم فإن وجود مستويات للدلالة السيميائية ((معناه الإقرار صراحةً بعدم وجود ظاهرة تدلُ من خلال مستوى واحد ، وفي هذهِ الحالة يستحيلُ الحديث عن معنى واحد ووحيد ، لأن ذلك منافٍ لطبيعة المعنى ذاتهِ))[٢] .

إن معنى المعنى هو انتقال يجسده الدال ، من خلال إنتاجهِ لمعنى يرتكزُ على التركيب اللغوي الظاهر من اللفظ الذي ينزلق نحو مدلولات متعددة ومتجاورة يستدعي بعضُها بعضاً ، وهو ينسحبُ أيضاً على النظام العلامي غير اللغوي فوجود الميزان في مكان محدد لا يراد منه هذهِ الأداة المستعملة في الوزن ، وإنما يدلّ على معنى آخر يرمزُ إلى العدالة[٣] ، ومن ثم فإن انزلاق العلامة نحو مدلولات متعددة تحكمها القراءة والقارئ ، لا يختلفُ عن الإجراء الكنائي ، فالبنية الكنائية البعيدة والمركبة من وسائط كثيرة لا

(٢) ينظر : السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ٢٢٩-٢٣١ .

(٣) المصدر نفسه : ٢٧٢ .

(١) ينظر : النقد .. والدلالة : ١٢٦ .

تحيلُ على بنية دلالية ثابتة ، إذ ينزلقُ فيها الدال إلى مدلولات غير محددة ، حيث تتعدد القراءات وفقاً لثقافة القارئ ورؤيتهِ ، فالدلالة الكنائية تنهضُ على اندغام عدة عناصر أسلوبية بوصفها علامات سيميائية تقوم بتكثيف الدلالات الإيحائية للمدلول ، إذ يُّسهمُ تعالقُها وتداخلها بإحداث فجوات دلالية بين الدال والمدلول تعطيه شعريته وجماليته .

الدلالة الكنائية في لغة الجسد:

يحلقُ الخيالُ بعيداً في طرائق إبداع المعنى ، فكان الصوتُ مادةً في الأدب والفنون اللفظية ، واللون في الفنون التشكيلية ، والنغمُ في الفنون الموسيقية ، ولما كانت كلُ هذهِ الطرائق تتبدى وتظهرُ على الجسد أحياناً ، فتغيّرُ في حركتهِ ولونهِ ومدى فاعليتهِ ، لذا صار الجسدُ نفسُهُ طريقةً من طرائق إبداع المعنى ، وفي هذا النمط من التعبير تتلاشى اللغات بلغة الجسد الإيحائية ، فالجسد ينطِقُ بحركاتهِ جاعلاً إيّاه لغةً قادرةً على الإيحاء ، فحركةُ الجسد تتضمن معنىً كنائياً ، إذ لا يُرادُ من حركة الجسد تلك الإيماءة ذاتها وإنما يُراد ما وراءها من دلالات، ((فالجسد ليس كتلةً كليةً ، والروح ليست طاقةً مبهمةً توجد خارج الأجهزة التي تكشفُ عن مناحيها ، إن الأمر يتعلقُ بجهازٍ يشتغلُ كسندٍ للعيش والتواصل وإنتاج الدلالات إنه لغة ، أو هو لغات لها قوانينها ومنطقها وأسرارها أيضاً))(١) .

إن لغة الجسد تشكلُ أداةً للتعبير تنقلُ الوعي من فضاء إلى فضاء في لمحةٍ كنائيةٍ تختصرُ كثيراً من الكم الصوتي واللغوي ، فالجسدُ معطىً ثقافي متعدد الجوانب ، فهو نصٌ ذو حمولات دلالية يمكنُ قراءتُهُ وفكُ رموزهِ ولاسيما أن العملية الإبداعية ما هي إلاّ رصدٌ لمكبوتات أشياء هذا الجسد.

لقد شغل الاهتمام بلغة الجسد مساحة واسعة من نظرات نقادنا القدماء أيضاً ، فكما اهتمت كتب التراث بدلالة اللغة المنطوقة اهتمت أيضاً بدلالة اللغة الصامتة (الإشارية) وما تفرزه من معاني ودلالات، إذ لا يمكن الاهتمام بالمنطوق والعزوف عن الصامت المنبعث عن حركة

---

(٢) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ١٩١ .

الجسد الإيمائية والإشارية ، فالجاحظ كان قد عبّر ومنذ وقتٍ مبكر عن لغة الجسد بـ (الإشارة) عندما قال : ((وجميعُ أصناف الدلالات على المعاني من لفظٍ وغير لفظٍ خمسة أشياء ، لا تنقصُ ولا تزيد ، أولها اللفظُ ، ثم الإشارة ، ثم العقدُ ، ثم الخط ، ثم الحال التي تُسمى نصبة ، والنصبة هي الحال الدالة))(١) ، فلغة الجسد عنده تمثلها الإشارة إذ يقول: ((فأما الإشارة ، فباليد ، وبالرأس ، وبالعين ، والحاجب ، والمنكب))(٢) .

فالإشارة هي نتاج فعل إنساني يهدف إلى غاية معينة ، الهدفُ منها إبلاغُ الآخرين بما تدلُ عليه هذهِ الحركة الجسدية ، فحركة الجسد هي فعل اتصالي ووسيلة لنقل المعنى من ميدان التخاطب باللغة المنطوقة ، إلى ميدان التخاطب بالإشارة والإيماء إذ إن حركة اليد يمكنُ أن تدلّ على فكرة ، أو حالة نفسية معينة ، كما أن الشخص يمكنُهُ أن يُعبّر بحركة العين عن معاني كثيرة ، وبهذا يكون الجاحظ ((قد أدرك أن الإشارة تكون لغة شبيهةً بلغة الكلام ، وأن لها نظامها الخاص الذي يشكل مواضعة اجتماعية ، تجعلها في مستواها الثاني ، الذي هو الانفصال عن الكلام ، لغة قائمة بذاتها مستقلة استقلالاً تاماً عما يسمى لدى علماء اللغة المعاصرين (اللغة الطبيعية) ، تستطيع أن تحلّ محلها ، كالتباعد بين المخاطبين ، أو في حال فقدان القدرة على الكلام))(٣) ، وهذا ما أشار إليه الجاحظ بقولهِ : ((وقد يراك الأخرسُ من الناس – والأخرسُ أصم – فيعرفُ ما تقول ، بما يرى من صورة حركتك ، كما يعرفُ معانيك من إشارتك))(٤) وهذا ما يتطابق مع الخطاب السيميائي الحديث ، والذي أشار إلى لغة الجسد لدى الصم والبكم ، كما هو عند (دي سوسير) ، حيثُ عرّف اللغة بأنها ((نظام من الإشارات System of signs ، التي تُعبّر عن الأفكار ، ويمكنُ

(١) البيان والتبيين : ٧٦/١ .

(٢) المصدر نفسه : ٧٧/١ .

(١) النقد .. والدلالة : ١١٠ .

(٢) الحيوان : ١٣٩/٤ .

تشبيهُ هذا النظام بنظام الكتابة ، أو الألفباء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق))[1] ، ومعلومٌ أن لغة فاقدي السمع والنطق تقوم على الإيماءات الجسدية للتدليل على مقاصدهم وما يعنون عن طريق المواضعة والتعارف فيما بينهم .

إن الاهتمام بالدلالة الكنائية في لغة الجسد لم يتركها عبد القاهر الجرجاني دون أن يشير إليها ، إذ يقول : ((بيان ذلك أن تقول (نطقت الحال بكذا) و (أخبرتني أساريرُ وجهه بما في ضميرِهِ) ، و (كلمتني عيناه بما يحوي قلبُهُ) ، فتجدُ في الحال وصفاً هو شبيهٌ بالنطق من الإنسان ، وذلك أن الحال تدّلُ على الأمر ويكون فيها أماراتٌ يُعرفُ بها الشيء ، كما أن النطقَ كذلك ، وكذلك (العين) فيها وصفٌ شبيهٌ بالكلام ، وهو دلالتها بالعلامات التي تظهرُ فيها ، وفي نظرها وخواص أوصاف يُحْدَسُ بها على ما في القلوب من الإنكار والقبول))[2] .

إن هذا الطرح التراثي للدلالة الجسدية بوصفها علامة سيميائية ذات طابع كنائي مقصود ، تلتقي في كثيرٍ من جوانبها مع ما يذهبُ إليه الخطاب السيميائي المعاصر ، ولاسيما مع التطور الهائل في الأبحاث وعلى مدى العقود الماضية إذ أصبح واضحاً مدى أهمية لغة الجسد بالنسبة إلى علاقة الناس بعضهم بالبعض الآخر ، إذ إن أقل الحركات الجسدية يمكنها أن تقدم لنا نافذة كبيرة على العقل البشري ، ومكنونات التفكير الإنساني بوصفها علامات كنائية دالة ، ولاسيما مع ظهور دراسات خاصة حول لغة الصم والبكم ، فمنذ نهاية القرن الثامن عشر بدأ آبيه ليبيه (١٧٢١-١٧٧٩م) ، بتدريس لغة الإشارة للصم حيثُ عرض عليهم طريقة استخدام الإيماءات بدلاً من إجبارهم على القيام بأي نوع من المحاولات لاستخدام الكلمات أو الأصوات ، وقد تزايد الاهتمام بهذهِ اللغة الدالة حتى شمل مناحي عديدة وفنون شتى ، حيثُ ظهر فن (التمثيل الإيمائي) الذي يُستخدم لإظهار المشاعر عن طريق استخدام حركات اليد والوجه[3] ، وما أن حلّ القرن العشرين حتى نشر (ويلهام

---

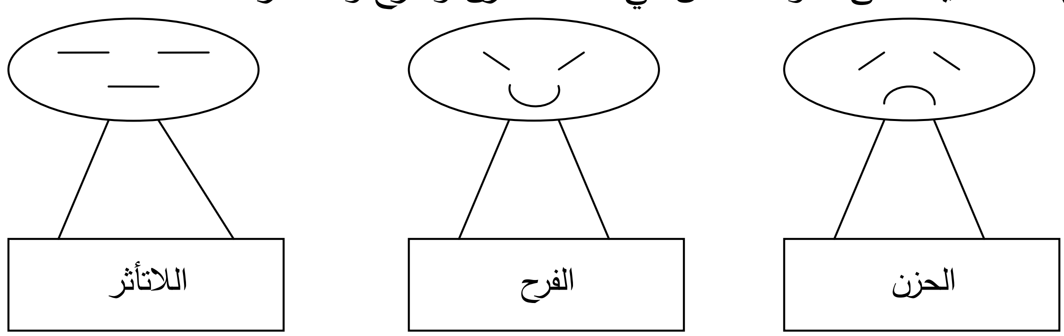
(٣) علم اللغة العام : ٣٤ .

(٤) أسرار البلاغة : ٥١ .

(١) ينظر : لغة الجسد : ٨ .

فندت) كتاب (لغة الإيماءات) وذلك في عام ١٩٢١م ، حيثُ بيّن أن الإيماءات الجسدية تشكل مرآةً لعواطف المتحدث وعالمهِ الخارجي ، وتشير الدراسات الحديثة إلى أن لغة الجسد تشكل تأثيراً حاسماً على الطريقة التي تُكَوّن بها العلاقات[١] .

إن التغييرات التي تظهر على تعابير الوجه ، وحركات الذراعين والساقين وطريقة الوقوف ، وحجم المسافة بين الشخص والآخر كل ذلك يعطي إشارات تلميحية وإيماءات كنائية تُعبّرُ عن الشعور الداخلي للشخص وما يقصده من معاني ودلالات ، فخطوط الوجه المستقيمة أو المنحنية وطريقة توزيعها الأفقي أو المائل هو الذي يُحددُ الدلالة السيميائية للوجه بطابعها الكنائي ، ومهما كانت الكلماتُ قادرةً على إيصال المعاني ، فإن لغة الجسد تعرفنا على مواقف الشخص الآخر وحالاتهِ الشعورية ، فكل حالة من حالات الجسد تشكلُ دالاً يشيرُ إلى شعور معين ، أي إلى مدلول معين يمكن رصده بوصفهِ كناية عن حالة معينة ، ففي حالات الوجه يمكننا أن نرصد ثلاث حالات نظراً لتغير شكل العين والفم ، ففي حالة الفرح والحزن يكونُ الفمُ متجهاً نحو الأسفل أو الأعلى ، وكذا الحال في العينين ، حيثُ يكون خط العينين المائل معكوساً في حالة الفرح عنه في حالة الحزن، أما في حالة اللاتأثر فان خطوط الفم والعين تكون متجهة بشكلٍ أفقي[٢] ، ويتضحُ ذلك بشكل أكبر في المخطط أو الرسم الذي وضعه (جوزيف كورتيس) ، للتدليل على أحوال النفس في حالة الحزن والفرح واللاتأثر[٣] :



(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٩ .

(١) ينظر : سيميائية اللغة : ١٣ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ١٤ .

كما أن إحمرار الوجه لغة ذات دلالة كنائية ، فهو إشارة تدل على الإرتباك أو الخجل[١] ، وهكذا بقية الإيماءات مثل الابتسامات الدالة ، وهز الرأس ، أو النظر إلى الأشخاص الآخرين للإقرار بالمشاركة ، كما أن مسافة الوقوف بين شخصٍ وآخر تُعدُّ لغةً جسدية ذات دلالة إيحائية ، فمثلاً نجد في كل الأوساط يُمنحُ الأشخاص ذوي المنزلة الأعلى مسافةً أوسع من أولئك الذين تقل منزلتهم الاجتماعية لدى الآخرين[٢] ، وهذا يدلّ على أن هناك لغات على الرغم من أنها لا تُعبّرُ عن طريق الكلمات المنطوقة ، فإنها حاملة للمعنى ، فالعين مثلاً لها دلالات معنوية ، فهي لا ترى فقط ((إنها تحدق ، وتقسو ، وتحِنُ ، وهي ترفضُ ، وتقبلُ أيضاً))[٣] ، عن طريق دلالاتها الإيمائية التي تكني بها عن أحوال النفس .

وتجدر الإشارة إلى أن لغة الجسد بوصفها حركات إيمائية دالة ، ترتبط ارتباطاً قوياً بالثقافة وبالعرف المتداول ، لذلك فإن أفضل طريقة لفهم لغة الجسد هي أن نعرفَ ما الذي يعنيه معظم الناس بالإيماءات المنفردة أو بمجموعة الإيماءات والإطلاع على عادات شخص ما ضمن الظروف المختلفة ، كما أن حركات الجسد لكي تكون ذات دلالة إيحائية ضمن نسق ثقافي معين لابُدّ من أن تخرج عن طبيعتها البيولوجية ، إلى حركة دالة تخضع لمواضعات العرف ((فالعين مثلاً تُبصرُ وستظلُ تُبصرُ إلى ما لا نهاية ، لكنها لن تنتج سلوكاً رمزياً أي سيميائياً ، أما عندما تنتجُ حركة ويدركها الناس على أنها غمز [...] فإنها ستنزاحُ عن الفعل البيولوجي لكي تدخل دائرة الثقافي المسنن اجتماعياً وحضارياً ، فلا علاقة للغمز بالفعل البيولوجي إلا من حيثُ السند المادي ، والدلالة كما هو معروف لا تكترثُ للمادة الحاملة لها ، لهذا فإن ما يجعلُ من هذهِ الحركة سلوكاً سيميائياً هو التسنين الثقافي))[٤] .

---

(٣) ينظر : لغة الجسد : ١٧ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ١٦٦ .

(٥) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ٢٢٦ .

(١) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ٤٣-٤٤ .

كما أن لغة الجسد وحركاتهِ الدلالية تُقال على محورين أو اتجاهين في الحركة (عمودي وأُفقي) ، فللتعبير عن كلمة (نعم) فإنها تستدعي حركة بالرأس من الأعلى إلى الأسفل هي بمثابة الدال الخطي ، وهذهِ الحركة تدلُ على معنى الموافقة ، ومن أجل قول (لا) عن طريق حركة الجسد ، فإن الشخص يحتاج إلى حركة بالرأس تكون على المحور الأفقي من اليسار إلى اليمين[١] .

وبهذا المفهوم فإن الجسد يشكلُ نسقاً دلالياً له لغتُهُ التي يُكنى بها عن الأشياء عن طريق تحويل عناصر الجسد إلى حركات وإيماءات توحي بالمعنى وتومئُ إليه ، وبذلك يشكلُ نمطاً كنائياً له القدرة على إنتاج سلسلة لا متناهية من الدلالات ، ضمن إطار ثقافي معين ، وبطريقة كنائية تستندُ إلى ثنائية المعنى ومعنى المعنى ، والسير في ظلال المعاني ، من خلال مستوى التقرير الذي تمثلهُ حركة الجسد الظاهرية ، ومستوى الإيحاء الذي يمثلُهُ مدلول هذهِ الحركة .

---

(٢) ينظر : سيميائية اللغة : ٣٤ .

الخاتمـــة

الخاتمة

لقد تمخضت هذهِ الرحلة الممتعة في عوالم النقد عن نتائج وملاحظات علمية ، يمكن تسجيل أهمها في الآتي :

١- وجد البحثُ أن مصطلح الكناية ذو طابع إشكالي ، بسبب خصوصية اللغات والعائلة اللغوية التي تنتمي إليها اللغة الإبداعية ، فقد انعكس ذلك على اختلاف مفهوم المصطلح من لغة إلى أخرى ، وهذا يعني أن نشوء المصطلح وتطوره يرتبطان بالثقافة السائدة في تلك المجتمعات ، وبذلك فإن الغربيين قد تعاملوا مع المجاز بصورة عامة بشيءٍ من الخصوصية ، لذا فقد كان تعاملهم مع الأساليب البيانية يختلف عنه في الأدب العربي لاعتبارات عديدة لعل من أبرزها ما يتعلق بطبيعة المصطلح والتداخل بين المفاهيم ، فقد كان التداخل بين المفاهيم سبباً من أسباب وقوع المترجمين في خطأ ترجمة (METONYMY) ، إلى (المجاز المرسل أو الكناية) ، فهو لا يحيلُ تماماً على ذلك في المفهوم العربي، وإنما يشملُ هذا المصطلح جميع علاقات المجاز المرسل باستثناء العلاقتين (الكلية والجزئية) اللتين يفردونهما بمصطلح آخر هو (SYNECDOCHE) .

٢- إن دراسة الكناية بالإفادة من نظرية ياكوبسن في دراستهِ لمرض الأفازيا (APHASIA) (الحبسة) ، تشكلُ منطلقاً مهماً في عملية إنتاج الخطاب الأدبي.

٣- إن دراسة ياكوبسن على الرغم من تأكيدها على دراسة الفنون البلاغية بطريقة حديثة تعتمد معرفة آليات إنتاج الخطاب استناداً إلى محوري الاستبدال والمجاورة ، فإنها في الوقت نفسهِ تسلّط الضوء بشكلٍ كبير على إبراز التناقض بين قطبي البلاغة الكبيرين (الكناية والاستعارة) ، إذ إن التحديدات البلاغية السابقة كانت تركزُ على العناصر المشتركة بين الصيغ المجازية أكثر من دراستها لمواطن الاختلاف الجذري بينها .

٤- وجد البحثُ أن منطلقات ياكوبسن في نظريتهِ حول (الانتقاء والتأليف) ، كانت تنطلق من مدخل لساني ، يستند إلى ثنائية دي سوسير في التبادل والتتابع .

٥- ومن خلال تسليط الضوء على مواطن الالتقاء بين التراث النقدي ، ونظرية ياكوبسن حول آلية اشتغال محوري الاستبدال والمجاورة ، وجد البحث أن عبد القاهر الجرجاني كان من أوائل النقاد الذين اكتشفوا التعارض بين الاستعارة والكناية ، فالكناية عنده تقوم على التجاور والتوالي ، في حين تقوم الاستعارة على المحور الاستبدالي .

٦- إن دراسة كمال أبو ديب (أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي) يمكنُ أن تحقق هذا التواشج بين التراث والمعاصرة ، ولاسيما أنه قد أقام دراسته ضمن معطيات جديدة ذات منطلقات بنيوية وألسنية تجمع بين التراث النقدي المتمثل بعبد القاهر الجرجاني وتصوراتهِ حول آلية اشتغال الأنماط البيانية : (الاستعارة ، الكناية ، المجاز المرسل) ، وطريقة التواشج فيما بينها ، رابطاً ذلك مع نظرية رومان ياكوبسن .

٧- إن استناد النظريات النقدية المعاصرة إلى مرجعيات تراثية لا يُلغي أهمية هذهِ النظريات، بقدر ما يُحفِّز القراءة الواعية والمنفتحة التي تفضي إلى قراءة التراث بمفاهيم غربية، وقراءة المناهج الغربية برؤية تراثية .

٨- رصد البحثُ عدداً من الدراسات التي تأثرت بعرضها لأسلوب الكناية ، بنظرية رومان ياكوبسن ، منها دراسات غربية وأخرى عربية ، اقتصر البحثُ على دراستين في كلا الجانبين .

٩- توصل البحث إلى أن الرمز يُعدّ مرحلةً من مراحل تطوّر (الكناية) ، ولاسيما الكنايات التي تستندُ إلى المفردة لا التركيب ، بل إن ارتباط الرمز بالمتلقي وبمستوى الثقافة السائدة في الوسط الذي يظهرُ فيه ، يُقرّب مفهومه كثيراً من الكناية ، وهو بهذا المفهوم يشكلُ ردَّ فعلٍ للتخلص من قيد التحليل اللغوي عند النقاد المعاصرين .

١٠- إن تطوّر مفهوم الكناية إلى الطابع الرمزي لم يكن ليفوت على النقد العربي ، بل إن تقسيم النقاد العرب للكناية على وفق الوسائط التي تستند إلى التداعيات ، يشكلُ النواة الأولى في إضفاء الطابع الرمزي على الكناية ،وهو ما أسموه بـ (الكناية الرامزة) .

١١- إن الكناية تُعدّ من أكثر الفنون البلاغية تصويراً لفكرة الرمز ، إذ إن الحديث عن المسافة بين الدال والمدلول في الكناية ، لا يختلفُ كثيراً عما يخصُ الرمز والمرموز، ولاسيما أن نسيج النص الرمزي يحفلُ بالمجاز بشكلٍ يُفضي إلى تشكيل الصورة الكنائية الشاملة .

١٢- يُشكلُ الانزياح الرمزي بطابعه الكنائي أداةً فاعلةً ومهمةً في عملية التلقي وكسر أفق التوقع لدى القارئ ، بسبب العدول عن النمط المألوف في التعبير . لذا فقد أفاد البحث وبشكل كبير من نظرية ياكوبسن التواصلية في رصدهِ لعملية الانزياح الحاصلة في التعبير الرمزي ، فالانزياح يحصلُ عن طريق خرق اللغة العادية على أساس أن الرمزَ يُعدُّ طريقةً في الأداء الأدبي تعتمدُ الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلاً من تقريرها أو تسميتها أو وصفها ، وبذلك يشكلُ الرمز طاقة شعرية وإيحائية .

١٣- وجد البحثُ أن الرمز الصوفي بطابعه الميتافيزيقي ، يُعدُّ مثالاً مهماً على الكنايات الرامزة ذات الطابع المنغلق ، ولاسيما أن خصوصية التعبير اللغوي في الرمز الصوفي – شعراً كان أم نثراً – جعلت منه يميلُ إلى الإبهام ، فالرمز في الشعر الصوفي يحملُ كنايات مكثفة يصعبُ تفكيكها ، إذ لا يمكنُ فهمها غالباً إلا ضمن نظام التشفير الصوفي .

١٤- على الرغم من الغموض الذي يكتنف الرمز الصوفي ، فإنه يجري ضمن أشكال الشعر العربي المألوفة ، فهو يرتبط بالشعر القديم ، ولاسيما في جانبي الغزل والخمرة ذات الطابع الكنائي الذي يُعبَّرُ من خلاله عن الحب الإلهي .

١٥- إن الغموض الرمزي بصفة عامة ، يُعدُّ سمةً جمالية ، إذ إن الرمز هو نوعٌ من التعبير غير المباشر لا يُسمي الشيء باسمهِ بل يحاول إخفاءه ، أو إظهاره بطريقة لافتة تستقطب المتلقي .

١٦- نظراً لأن الوسائط في الكناية مؤسسة على التداعي في المعاني الذي يعتمد في آلية إنتاجهِ للصور على عنصر الخيال ، لذا فإن هذهِ الطاقة نجدها فاعلة لدى المدرسة الرمزية التي استثمرت فاعلية الخيال بشكلٍ كبير ،ولاسيما في عملية (تراسل الحواس)، بوصفها نظرية تقوم على تداعي الحواس التي تتعلق بمجالات الإدراك المختلفة التي لا يربطُ بينها سوى الخيال الخصب والذهن المتّقد ، فالخيط الذي يصلُ بين تراسل الحواس ، وتداعي المعاني في الوسائط هو قدرة الخيال في كلا الأسلوبين على تكوين كم هائل من المعاني عن طريق ذلك التداعي .

١٧- إن المنظور البلاغي للكناية بوصفها بنية دالة ذات طابع إشاري يجعلها تقترب بشكل كبير من مفهوم علم الإشارات الحديث (العلاماتية) ، فعلى الرغم من اعتماد الكناية على السياق اللغوي فإن ذلك لا يمنعُ من اعتمادها على السياق الثقافي العرفي ، وهو ما يجعلها بنية منفتحة على التلقي ، لذا فقد دُرست في الخطاب السيميولوجي بوصفها بنية منفتحة ذات إشارات دالة تتجاوز اللغة إلى غيرها من الوسائل الدالة .

١٨- إن مفهوم السيميائية يتركز حول العلامة بوصفها تساؤلات حول المعنى ، كما أنها تمثلُ دراسةً للسلوك الإنساني بوصفهِ حالة ثقافية ، فالسلوك لا يمكنُ أن يكون دالاً إلا إذا كان وراءه قصدٌ ما ، وهو ما يُقرّبها من إجراءات النمط الكنائي .

١٩- لا يُشترط توفر القصدية في العلامة ، خلافاً للإشارة التي تنطوي على إيحاءات كنائية، إذ إن الكناية تبحث في المقصدية في حدود .

٢٠- يمثلُ توظيف العلامة نوعاً من الإيجاز فهي تميلُ بطبيعتها التركيبية إلى الاختصار، ففي مجال التوليف السينمي مثلاً ، فإن اللقطة تمثلُ وحدة دلالية بطريقة مكثفة تميلُ إلى الإيجاز والاختصار المستند إلى عملية الاختزال الزماني والمكاني بطابع إيحائي

يقتربُ من آلية إجراءات التكثيف الكنائي الذي يميلُ إلى الإيجاز ، لأن الكناية بدلالتها المعنوية القائمة على التكثيف ، تحقق مبدأ الاختزال الذي يعملُ على تحقيق عامل الاقتصاد في اللغة .

٢١- تندرج دراسة الكناية في النقد السيميائي المعاصر في إطار علم الدلالة ، بوصف الدلالة علاقة تضايفية بين الدال والمدلول ، فقد شغلت الدلالة وركناها الدال والمدلول وطبيعة العلاقة بينهما حيّزاً كبيراً من اهتمامات النقاد قديماً وحديثاً ، إذ إن الترابط بيّن علم البيان الذي تندرجُ تحته الكناية ، وبين علم الدلالات الإشارية (السيميولوجيا) ، يأتي من خلال تعلق علم البيان بحركية الدلالة .

٢٢- يشكلُ العرف الاجتماعي عاملاً مهماً من عوامل إنتاج المعنى في كل بنية دالة ، فالبنية الكنائية ، والعلامة السيميائية تتشكل ضمن إطار ثقافي معين ، بوصفها أداةً تواصلية تستندُ إلى العرف والمواضعة .

٢٣- تقترب ثنائية (المعنى) و (معنى المعنى) في النظام الكنائي من آليات ومعطيات الدرس السيميولوجي (الإشاري) في طريقة إنتاج المعنى ، فالكناية يتم الانتقالُ فيها من الدلالة المرجعية التي ينتجها الدال (اللفظ) ، إلى الدلالة الإيحائية التي ينتجها مدلول اللفظ ، وهو ما نجده في الخطاب السيميائي أيضاً .

٢٤- إن حركة الجسد تتضمنُ معنىً كنائياً ، إذ لا يُرادُ من حركة الجسد تلكَ الإيماءة ذاتها، وإنما يُرادُ بها ما وراءها من دلالات ، فحركة الجسد تُشكلُ أداةً للتعبير تنقلُ الوعي من فضاء إلى فضاء في لمحة كنائية تختصرُ كثيراً من الكم الصوتي واللغوي ، فالجسد بمنزلة نص ذي حمولات دلالية يمكن قراءتُهُ وفكُّ رموزِهِ بطريقة منهجية ، إذ إن الإشارة إنما هي نتاج عمل إنساني يهدف إلى غاية معينة يُقصدُ بها إبلاغُ الآخرين بما تدلُ عليه تلك الحركة ، فهي فعل إتصالي ووسيلة لنقل المعنى من ميدان التخاطب باللغة المنطوقة إلى ميدان التخاطب بالإشارات الدلالية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم .

- الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي ، غريب اسكندر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ٢٠٠٩م .
- اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري ، د.منصور عبد الرحمن ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٧م .
- أخبار أبي تمام ، أبو بكر الصولي ، طبعة لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٩٣٧م .
- الأدب الرمزي ، هنري بير ، ترجمة : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، لبنان – باريس ، ١٩٨١م .
- الأدب وفنونه (دراسة ونقد) ، د.عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٥٨م .
- أساسيات اللغة ، رومان جاكوبسن وموريس هالة ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ٢٠٠٨ .
- الاستدلال البلاغي ، شكري المبخوت ، دار المعرفة للنشر ، تونس ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
- الاستعارة والمجاز المرسل ، ميشال لوغورن ، ترجمة : حلا صليبا ، مراجعة : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط١ ، ١٩٨٨م .
- أسرار البلاغة ، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت٤٧١هـ أو ٤٧٤هـ) ، قرأه وعلّق عليه : أبو فهر / محمود محمد شاكر ، دار المدني بجدة ، ط١ ، ١٩٩١م .
- الأسلوب والأسلوبية ، بيرجيرو ، ترجمة : د.منذر عيّاشي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت (د.ت) .
- أصداء ، دراسات أدبية نقدية ، د.عناد غزوان ، إتحاد الأدباء والكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠م .

- أصول البيان العربي ، رؤية بلاغية معاصرة ، د.محمد حسين الصغير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦م .
- الأصول الفنية للأدب ، عبد الحميد حسن ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٤٩م .
- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر ، محمود أحمد نخلة ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، ط١ ، ٢٠٠٢م .
- أقنعة النص ، سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ١٩٩١م .
- الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والإعلام ، د.ميشال زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط٢ ، ١٩٨٣م .
- إنتاج الدلالة الأدبية ، د.صلاح فضل ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، (د.ت) .
- الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب ، د.عباس رشيد الددة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٩م .
- الإيضاح في علوم البلاغة ، قاضي القضاة جلال الدين محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني (ت ٧٣٩هـ) ، تحقيق : لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الأزهر ، مطبعة السنة المحمدية (تصوير مكتبة المثنى ببغداد) ، (د.ت) .
- البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، د.محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية ، مصر ، ط١ ، ١٩٩٧م .
- البلاغة ، عرض ، وتوجيه ، وتفسير ، د.محمد بركات حمدي ، سلسلة مكتبة الدراسات البلاغية ، دار الفكر ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٣م .
- البلاغة عند الجاحظ ، د.أحمد مطلوب ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٣م .
- البلاغة فنونها وأفنانها – علم البيان والبديع – ، د.فضل حسن عباس ، دار الفرقان ، عمان – الأردن ، ط١ ، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م .

– البلاغة والأسلوبية ، د.محمد عبد المطلب ، دار الكتب ، مصر ، ١٩٨٤م .
– البلاغة والأسلوبية ، هزيش بليث ، أفريقيا الشرق – المغرب ، ١٩٩٩م .
– بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة : محمد الولي ، ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦م .
– البنيوية وعلم الإشارة ، ترنس هوكز ، ترجمة : عبد المجيد الماشطة ، مراجعة : د.ناصر حلاوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦م .
– البيان والتبين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، ط٣ ، القاهرة ، ١٩٦٨م .
– تأويل مشكل القرآن ، أبو عبد الله مسلم بن قتيبة (ت٢٧٦هـ) ، تحقيق : السيد أحمد صقر ، ط٣ ، المدينة المنورة ، ١٩٨١م .
– تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، د.محمد مفتاح ، دار التنوير للطباعة والنشر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٥م .
– تشريح النقد (محاولات أربع) ، نورثروب فراي ، ترجمة : د.محمد عصفور ، منشورات الجامعة الأردنية ، عمان – الأردن ، ١٤١٢هـ – ١٩٩١م .
– التصوير البياني ، حنفي محمد شرف ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٠م .
– التصوير المجازي – أنماطه ودلالاته – في مشاهد القيامة في القرآن ، د.إياد عبد الودود عثمان الحمداني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٤م .
– تطور الشعر الحديث في العراق ، د.علي عباس علوان ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٧٥م .
– التعريفات ، علي بن محمد بن علي الشريف الجرجاني (ت ٨١٦هـ) ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، القاهرة ، ١٣٥٧هـ – ١٩٣٨م .
– التفسير النفسي للأدب ، د.عز الدين إسماعيل ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣م .

- تلخيص الخَطابة، ابن رشد، تحقيق: محمد سليم سالم، القاهرة، ١٩٦٧.
- التلخيص في علوم البلاغة ، للإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب (ت ٧٣٩هـ) ضبطه وشرحه : عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان (د.ت) .
- تيارات في السيمياء ، عادل فاخوري ، الموسوعة الفلسفية العربية ، معهد الإنماء العربي، ط١ ، ١٩٨٨م .
- ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر ، تأليف : هوجو فردريتش ، ترجمة: د.عبد الغفار مكاوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢م .
- جماليات المقالة عند د.علي جواد الطاهر (وراء الأفق الأدبي) مثالاً ، د.فاضل عبود التميمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ٢٠٠٧م .
- الحداثة ، مالكم برادبري وجمس ماكفارلن ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، الجزء الثاني ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠م .
- الحيوان ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق : يحيى الشامي ، دار ومكتبة الهلال، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٣م .
- الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة ، طاهر عبد مسلم ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٥م .
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر) مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية ، د.عبد الله الغذامي ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ط١ ، ١٩٨٥م .
- الخيال الرمزي (كولردج والتقليد الرمزي) ، ج بروث بارت اليسوعي ، ترجمة : د.علي عيسى العاكوب ، مراجعة : د.خليفة عيسى العرابي ، الهيئة القومية للبحث العلمي، معهد الإنماء العربي (د.ت) .

– الخيال مفهوماته ووظائفه ، د.عاطف جودة نصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م .
– دراسات لسانية تطبيقية ، د.مازن الوعر ، دار طلاّس ، دمشق ، ١٩٨٣م .
– دراسة الأدب العربي ، د.مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، بيروت – لبنان ، ط٣ ، ١٩٨٣م .
– درجة الصفر في الكتابة ، رولان بارت ، ترجمة : محمد برّادة ، دار الطليعة ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٨٠م .
– دلائل الإعجاز ، تأليف الشيخ الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت ٤٧١ أو ٤٧٤هـ) ، قرأه وعلّق عليه / محمود محمد شاكر ، دار المدني بجدة ، ط٢ ، ١٩٩٢م .
– دينامية النص (تنظير وإنجاز) ، د.محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط٣ ، ٢٠٠٦م .
– ديوان ابن الفارض ، عمر بن الفارض ، دار صادر ، بيروت ، (د.ت) .
– ديوان الأعشى ، تحقيق : إبراهيم جُزيني ، دار الكتاب العربي ، ط١ ، بيروت ، ١٩٦٨م .
– ديوان بشار بن برد ، تحقيق : محمد الطاهر عاشور ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٠م .
– ديوان عروة بن الورد ، تحقيق وشرح : أكرم البستاني ، دار صادر ، ط١ ، بيروت ، ١٩٥٣م .
– رماد الشعر ، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ، د.عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٨م .
– الرمز الشعري عند الصوفية ، د.عاطف جودة نصر ، دار الأندلس ، ط٣ ، ١٩٨٣م .

- الرمز في الشعر العربي (دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السيّاب) ، د.الطاهر محمد الطاهر ، منشورات جامعة ٧ أكتوبر ، بنغازي ، ٢٠٠٧م .
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، د.محمد فتوح أحمد ، دار المعارف بمصر ، ط٣ ، ١٩٨٤م .
- الرمزية في الأدب العربي ، د.درويش الجندي ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٥٨م .
- الرمزية والأدب العربي الحديث ، أنطون غطاس كرم ، دار الكشاف ،بيروت ، ١٩٤٩م .
- الرومانتيكية ، د.محمد غنيمي هلال ، مكتبة نهضة مصر ، (د.ت) .
- السيمياء ، بيار غيرو ، ترجمة : أنطون أبو زيد ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس، ط١ ، ١٩٨٤م .
- السيمياء العربية (بحث في أنظمة الإشارات عند العرب) ، د.صلاح كاظم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ٢٠٠٨م .
- السيميائيات العامة ، أسسها ومفاهيمها ، عبد القادر فهيم شيباني ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط١ ، ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م .
- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، سعيد بنكراد ، دار الحوار ، سورية ، اللاذقية ، ط٢ ، ٢٠٠٥م .
- سيميائية اللغة ، جوزيف كورتيس ، ترجمة : د.جمال حضري ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط١ ، بيروت ، ٢٠١٠م .
- السيميائية وفلسفة اللغة ، أمبرتو إيكو ، ترجمة : د.أحمد الصمعي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠٥م .
- السيمياء والنص الأدبي (ضمن أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها) ، جامعة عنابة، ١٩٩٥م .
- السيمياء والنص الأدبي (محاضرات الملتقى الوطني الأول) ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية ، قسم الأدب العربي ، ٢٠٠٠م .

- الشعرية ، تزفتان تودوروف ، ترجمة : شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة ، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٨٧م .
- شعرية المغايرة دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السيّاب، د.أياد عبد الودود الحمداني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٩م .
- الصحاح ، تاج اللغة وصحاح العربية ، إسماعيل بن حماد الجوهري (ت ٣٧٠هـ) ، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار، مطابع دار الكتاب العربي القاهرة ، ١٣٧٦هـ – ١٩٥٦م .
- الصورة الأدبية ، فرانسوا مورو ، ترجمة : د.علي نجيب إبراهيم ، دار الينابيع للطباعة للنشر ، دمشق ، ١٩٩٥م .
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، د.بشرى موسى صالح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٩٤م .
- الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، ١٩٧٤م .
- الصورة الفنية معياراً نقدياً (منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير) ، د.عبد الإله الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧م .
- الصورة في شعر الأخطل الصغير، د.أحمد مطلوب ، دار الفكر ، عمان – الأردن ، ١٩٨٥م .
- الصوفية في الإسلام ، نيكلسون ، ترجمة : نور الدين شريبة ، مصر ، ١٩٥١م .
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، يحيى بن حمزة العلوي اليمني (ت ٧٤٩هـ) ، أشرفت على مراجعتهِ وضبطهِ جماعة من العلماء بإشراف الناشر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م .
- علم الأسلوب ، د.صلاح فضل ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥م .
- علم الإشارة السيميولوجيا ، بيرجيرو ، ترجمة : د.منذر عيّاشي ، دار طلاس ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٨م .

- علم البيان ، د.عبد العزيز عتيق ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٦م .
- علم الدلالة عند العرب ، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة ، عادل فاخوري ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٨٥م .
- علم اللغة العام ، فردينان دي سوسير ، ترجمة : يوئيل يوسف عزيز ، بيت الحكمة ، الموصل ، ط٢ ، ١٩٨٨م .
- العمدة في محاسن الشعر ونقده ، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣هـ) ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ط٤ ، بيروت ، ١٩٧٢م .
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د.علي عشري زايد ، دار الفصحى ، القاهرة ، ١٩٧٧م .
- عن اللغة والأدب والنقد ، رؤية تاريخية ... ورؤية فنية ، د.محمد أحمد العزب ، منشورات المركز العربي للثقافة والعلوم ، (د.ت) .
- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، د.محمد فكري الجزار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م .
- العين ، لأبي عبد الرحمن بن عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي ، (ت ١٧٥هـ) ، تحقيق : د.محمد المخزومي ، و د.إبراهيم السامرائي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠م .
- الفروق في اللغة ، أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) دار الآفاق الجديدة ، ط٤ ، ١٩٦٣م .
- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د.رجاء عيد ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ١٩٧٩م .
- فن الشعر ، د.إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٧٥م .
- في الشعرية ، كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧م .
- في الشعرية العربية ، نحو وعي مفهومي جديد ، عودٌ إلى الجذر الأقدم ، طرّاد الكبيسي ، دار أزمنة ، عمّان ، ط١ ، ١٩٨٨م .

- في النقد والنقد الالسني ، د.إبراهيم خليل ، منشورات أمانة عمان الكبرى ، عمان ، ٢٠٠٢م .
- قالت لي السمراء ، (مجموعة شعرية نزار قباني) ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤م .
- القاموس المحيط ، محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ، (ت ٧٢٩هـ) ، المطبعة الأميرية ببولاق ، القاهرة ، ط٣ ، ١٣٠٢هـ .
- قراءات بلاغية ، د.فاضل عبود التميمي، دار الضياء، النجف الأشرف ، ط١ ، ٢٠٠٨م .
- القصة العربية والحداثة ، د.صبري حافظ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ١٩٩٠م .
- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، د.محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية للنشر، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥م .
- قضايا الشعرية ، رومان جاكوبسن ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٨٨م .
- قضايا النقد الأدبي المعاصر ، د.محمد زكي العشماوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ، ١٩٧٥م .
- الكامل ، أبو العباس بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥هـ)، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، (د.ت) .
- كتاب الصناعتين ، الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت ٣٩٥هـ) ، تحقيق : علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٦م .
- الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي ، محمد الحسن علي الأمين أحمد ، بيروت ، ١٩٨٥م .
- الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي ، د.إياد عبد الودود عثمان الحمداني ، المطبعة المركزية ، جامعة ديالى ، ط٢ ، ٢٠١١م .

– كولردج (سيرة أدبية) ، د.محمد مصطفى بدوي ، القاهرة ، ١٩٥٨م .
– لذة النص ، رولان بارت ، ترجمة : فؤاد صفا والحسين سبحان ، دار توبقال ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٨٨م .
– لسان العرب ، للعلامة ابن منظور (ت ٧١١هـ) ، إعداد وتصنيف : يوسف خيّاط ، نديم مرعشلي ، بيروت ، (د.ت) .
– اللغة الثانية ، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، د.فاضل ثامر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤م .
– لغة الجسد ، كارولين بوبيز ، ترجمة وإعداد : مها فخري قنبر ، شعاع للنشر والعلوم ، ط١ ، سوريا ، حلب ، ٢٠١٠م .
– اللغة السينمائية ، مارسيل مارتن ، ترجمة : سعد مكاوي ، مراجعة : فريد المزاوي ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٤م .
– لغة الشعر العربي الحديث – مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية – دار السعيد الورقي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٤م .
– اللون لعبة سيميائية ، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري ، د.فاتن عبد الجبار جواد ، دار مجدلاوي ، الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٩م .
– مبادئ في علم الأدلة ، رولان بارت ، ترجمة : محمد البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦م .
– مبادئ النقد الأدبي ، إ.ارتشاردز ، ترجمة : د.محمد مصطفى بدوي ، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، مطبعة مصر ، ١٩٦٣م .
– المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٢٢هـ) ، تحقيق : د.أحمد الحوفي ، و د.بدوي طبانة ، مكتبة نهضة مصر ، ط١ ، ١٣٨١هـ – ١٩٦٢م.
– مجاز القرآن ، أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت ٢٠٩هـ) ، تحقيق : محمد فؤاد سزكين ، مكتبة الخانجي، دار الفكر ، ط٢ ، ١٩٧٠م .

- مجهول البيان ، د.محمد مفتاح ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩٠م .
- محاضرات في السيميولوجيا ، محمد السرغيني ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٧م .
- المدارس اللسانية المعاصرة، نعمان بوقرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٤م .
- مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية ، جوزيف كورتيس ، ترجمة : د.جمال حضري ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط١ ، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م .
- مدخل إلى السيميو طيقا ، تحرير : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار إلياس العصرية، في الجزء الأول (تصنيف العلامات / بيرس) وفي الجزء الثاني (سيميولوجيا اللغة / بنفست) ، مصر ، ١٩٨٦م .
- مدخل إلى الميتافيزيقا ، د.إمام عبد الفتاح إمام ، مطبعة نهضة مصر ، ط٢ ، ٢٠٠٧م .
- المذاهب الأدبية الغربية ، رؤية فكرية فنية ، د.وليد قصاب ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٥م .
- مصطلحات النقد العربي السيميائي (الإشكالية ، والأصول ، والامتداد) د.مولاي علي بو خاتم ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥م .
- المصطلح النقدي ، د.أحمد مطلوب ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م .
- معجم السيميائيات ، فيصل الأحمر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط١ ، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م .
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، مكتبة لبنان، ط٢ ، ١٩٨٤م .
- المعنى والأسطورة ، فراس السوّاح ، دار علاء الدين ، دمشق ، ١٩٩٦م .
- المعنى والكلمات ، سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩م .

- المغني في أبواب التوحيد والعدل (الجزء السادس عشر / إعجاز القرآن) ، القاضي عبد الجبار بن أحمد الأسد آبادي ت ٤١٥هـ ، تحقيق وإشراف : إبراهيم مدكور ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، مصر ، ١٩٦٠م .
- مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، د.حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤م .
- مفتاح العلوم ، تأليف أبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي (ت ، ٦٢٦هـ) ، حققه وقدم له وفهرسه ، د.عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان ، ط١، ٢٠٠٠م .
- المفكرة النقدية ، د.بشرى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٨م .
- مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة ، د.فاطمة سعيد أحمد حمدان ، سلسلة الرسائل الموصى بنشرها رقم (٢٩) ، جامعة أم القرى ، المملكة العربية السعودية ، ١٤٢١هـ – ٢٠٠٠م .
- مقاييس اللغة ، أحمد بن فارس (٣٩٥هـ) ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مطبعة عيسى الحلبي وشركائهِ ، القاهرة ، ط١ ، ١٣٦٦هـ .
- مملكة النص (التحليل السيميائي للنقد البلاغي – الجرجاني نموذجاً) ، د.محمد سالم سعد الله ، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع ، ط١ ، عمان ، ٢٠٠٧م .
- المونتاج في القصيدة العربية المعاصرة ، حمد محمود الدوخي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٩م .
- نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د.صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧م .

- نظرية التراسل (الأصول ، الأنماط ، الإجراء) ، د.أمجد حميد عبد الله ، دار البصائر ،

بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠١٠م .
- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.
- نقد الشعر ، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) ، تحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد ، ١٩٦٣م .
- النقد المنهجي عند العرب ، د.محمد مندور ، مطبعة نهضة مصر ، القاهر ، (د.ت) .
- النقد ... والدلالة ، نحو تحليل سيميائي للأدب ، محمد عزّام ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، ١٩٩٦م .

الرسائل والاطاريح :

- الصورة المجازية في شعر المتنبي (أطروحة دكتوراه) ، جليل رشيد فالح ، اشراف أ.د. احمد مطلوب، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م .
- الكناية في ضوء التفكير الرمزي (رسالة ماجستير) ، نائلة قاسم لمفون ، اشراف: أ.د. لطفي عبدالبديع، كلية اللغة العربية / فرع الأدب ، جامعة أم القرى، ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م .
- الكناية في القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه) ، أحمد فتحي رمضان ، اشراف: أ.د. مناهل فخر الدين فليح، جامعة الموصل، ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م .
- مستويات التصوير الكنائي في الشعر العراقي الحديث ما بين (١٩٤٥ – ١٩٥٨م) (رسالة ماجستير) ، شيماء فليح داود ، اشراف: أ.د. حسن يحيى الخفاجي ، كلية الآداب الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠٢م .

الكتب باللغة الإنكليزية :

- Dorlands Medical Dictiorary, 22nd, Edition, 1977.

- The Literary Symbol , w.y Tindall , Columbia University press New.york 1950 .
- The Modes of Modern Writing , Devid Lodge London Edward , 1979 .
- The New Encyclopedia Brit annica volume , 4 , 1989 , printed in U.S.A.

البحوث المستلة :

- الاستعارة عند جاكوبسن ، محورا الانتقاء والتأليف (بحث) ، سعيد الغانمي ، مجلة الأقلام ، ع ٣ ، ١٩٨٨م .
- الأسس البيانية لعلم البيان العربي : أيقونية الصور المجازية (بحث) د.محمد فكري الجزار ، مجلة علوم إنسانية ، السنة الخامسة ، العدد ٣٥ ، خريف ، ٢٠٠٧م .
- أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي (بحث) ، د.كمال أبو ديب ، مجلة الأقلام ، ع ٤ ، نيسان ، ١٩٩٠م .
- بنية الكناية ، دراسة في شبكة العلاقات الدلالية (بحث) ، جاسم سليمان الفهيد ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، مجلس النشر العلمي ، جامعة الكويت ، العدد ٨٨ ، سنة ٢٢ ، خريف ، ٢٠٠٤م .
- البنية الناطقة ، قراءة تطبيقية لمنهج التحليل الأسلوبي في سورة الضحى ، (بحث) ، د.أياد عبد الودود عثمان الحمداني ، مجلة المورد ، مج ٣٦ ، ع ٣ ، ٢٠٠٩م .
- بيرس أو سوسير ، (بحث) ، جيرارلودال ، مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد الثالث ، بيروت ، ١٩٨٨م .

- سنام الجمل ، قراءة في الخزين الحداثي للنقد البلاغي العربي ، (بحث) ، د.أياد عبد الودود عثمان الحمداني ، مجلة المورد ، مج ٣٧ ، ع ١ ، ٢٠١٠م .

– السيميائية في الخطاب النقدي المعاصر (بحث) ، بشير تاور بريت ، مجلة علامات في النقد ، ج ٥٤ ، مج ٤ ، ديسمبر ، ٢٠٠٤م .
– العلامة في التراث (بحث) ، أحمد الحساني ، مجلة تجليات الحداثة ، معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة وهران ، العدد ٢ ، ١٩٩٣م .
– الكناية (بحث) ، د.محمد جابر فياض ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، ج ١ ، مج ٣٧ ، جمادي الآخرة ، ١٤٠٦هـ – آذار ١٩٨٦م .
– لسانيات النص الأدبي ، قراءة في المستوى الدلالي لنص قديم الكناية نموذجاً (بحث) ، د.صبّار نور الدين ، مجلة الموقف الأدبي ، ع ٣٨١ ، كانون الثاني ٢٠٠٣م .
– اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، يان موكارومنسكي ، ترجمة : ألفت الروبي ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد ١ ، ١٩٨٤م .
– مظهران من اللغة ونوعان من الأفازيا ، رومان جاكوبسن ، وموريس هال (بحث) ، ضمن كتاب ، الألسنية (علم اللغة الحديث – قراءة تمهيدية) د.ميشال زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط١ ، بيروت ، ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م .
– مدخل إلى السيميوطيقا (بحث) ، جميل حمداوي ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مج ٢٥، ع ٣ ، مارس ١٩٧٧م .